



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Igor Džimbeg

**Fenomenološki aspekti indijske teorije estetskog iskustva (*rasa*
teorije)**

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, svibanj, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju

Igor Džimbeg

**Fenomenološki aspekti indijske teorije estetskog iskustva (*rasa*
teorije)**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Doc. dr. sc. Hrvoje Čargonja

Zagreb, svibanj, 2018.



Sveučilište u Zagrebu

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCE

Department of Ethnology and Cultural Anthropology

Igor Džimbeg

**Phenomenological aspects of the Indian theory of aesthetic
experience (*rasa* theory)**

MASTER THESIS

Mentor: Doc.dr.sc. Hrvoje Čargonja

Zagreb, May, 2018.

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad „Fenomenološki aspekti indijske teorije estetskog iskustva (*rasa* teorije) izradio/la potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora doc. dr. sc. Hrvoja Čargonje. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Sažetak

Kroz usporedbu glavnih teza fenomenologije i teorije *rase* u *Nāṭya Śāstri*, utemeljiteljskom djelu Indijske teorije estetskog iskustva, ovaj rad ukazuje na važan pristup estetskom iskustvu koji je u zapadnoj estetskoj tradiciji podzastupljen, iako prisutan. To je pristup koji stavlja naglasak na procesualnu afektivnost estetskog doživljaja. Indijska teorija estetskog iskustva u tom smislu predstavlja izvjesnu opreku jer se estetsko iskustvo u Indijskoj estetici promatra kao progresivno odvijanje afektivnih komponenti konceptualiziranih kao temeljne emocije, poticatelji emocija, pokazatelji emocija te prijelazne emocije. Ove komponente ugođene prema zahtjevima pojedine temeljne emocije izmjenjuju se u tijeku estetskog iskustva te postupno i iznova rafiniraju odnosno amplificiraju temeljnu emociju do stadija *rase*, same estetske draži afekta. Teza je ovog rada da je *rasa* teorija, kako ju prezentira legendarni mudrac Bharata Muni kojemu se tradicionalno pripisuje *Nāṭya Śāstra* zapravo indijska fenomenološka estetika. Stoga, kao poduhvat kroskulturnih promišljanja o estetskom ovaj rad postavlja temeljnu komparativnu platformu između zapadne i indijske estetike na fenomenologiju afektivne dinamike estetskog iskustva. Dijalog ovog komparativnog poduhvata nalazi svoje sugovornike sa strane indijske estetike u izvornom tekstu *Nāṭya Śāstre* i nekim od njenih kasniji komentatora posebice Abhinavagupte i Bhoje. Sa strane zapadne estetike, uporišta za svoju tezu nalazim u idejama fenomenologa, posebice Mikela Dufrennea i njegovog djela "The Phenomenology of Aesthetic Experience" (1973). Prvi dokaz za tezu je činjenica da obje estetske tradicije propisuju drugačiju intencionalnost estetskog objekta u odnosu na stvarni objekt. Drugi dokaz, pokazuje kako je odnos prema afektivnosti u *rasa* teoriji konzistentan sa fenomenološkom metodom kako ju propisuje Husserl. Treći dokaz za tezu se nalazi u naglašenoj tjelesnosti odnosno u specifičnoj orijentaciji na raznolikosti afektivnih utjelovljenja (engl. *embodiment*) propisanih za pojedine afektivne kategorije razrađenih u *rasa* teoriji.

Ključne riječi: *estetika, fenomenologija, rasa teorija, Indijska estetika, afekt, estetika afektivnosti, emocije, fenomenološka estetika*

Abstract

This thesis is a comparison of the main theoretical approaches and concepts between phenomenology and *rasa* theory as given in *Nāṭya Śāstra*, the founding work of Indian theory of aesthetic experience. In this way, the thesis draws attention to an important approach to aesthetic experience, an approach that has been somewhat neglected in the Western aesthetic tradition, although nonetheless present. It is an approach that puts emphasis on the processual affectivity of aesthetic experience. In that regard, Indian theory of aesthetic experience represents an opposition to Western aesthetics. It sees aesthetic experience as progressive unfolding of affective components conceptualized as foundational emotions, stimulators of emotions, indicators of emotions and transitional emotions. These components attuned to the demands of a particular foundational emotion interchange in the flow of aesthetic experience and thus refine or amplify foundational emotion to the state of *rasa*, to the state of an affect's aesthetic delight. The thesis of this work is that *rasa* theory, as given by the legendary sage Bharata Muni, traditional author of the *Nāṭya Śāstra*, is Indian phenomenological aesthetics. Therefore, as an endeavour in cross-cultural thought on aesthetics, this work posits foundational comparative platform between Western and Indian aesthetics on the level of phenomenology of affective dynamics in aesthetic experience. One interlocutor, on the side of Indian aesthetics in this cross-cultural comparative dialogue is the text of *Nāṭya Śāstra* along with its later commentators especially Abhinavagupta and Bhoja. On the side of Western aesthetics, the thesis finds footing in the ideas of Western phenomenologists, particularly those of Mikel Dufrenne in his work "The Phenomenology of Aesthetic Experience" (1973). The first argument presented in thesis is found in the fact that both aesthetic traditions prescribe different intentionality of the aesthetic object as opposite to the real object. Second argument shows how approach to affectivity in *rasa* theory is consistent with phenomenological method as explained by Husserl. The third argument for the thesis is found in the emphasis, in a specific focus on the varieties of affective embodiments proscribed for particular affective categories elaborated in *rasa* theory.

Keywords: *aesthetics, phenomenology, rasa theory, Indian aesthetics, affective aesthetics, emotions, phenomenological aesthetics*

Sadržaj:

1. Uvod	1
1.1 <i>Povijest rasa teorije</i>	3
1.2 <i>Bhāva i rasa</i>	7
2. Fenomenološka metoda i rasa teorija	12
2.1 <i>Prirodni stav, epoche i intencionalnost</i>	12
2.2 <i>Metoda usporedbe rasa teorije i fenomenološke estetike</i>	15
2.3 <i>Epoche i eidetska redukcija u rasa teoriji</i>	16
3. Rasa teorija kao fenomenološka estetika	19
3.1 <i>Estetska intencionalnost u fenomenološkoj i indijskoj estetici</i>	19
3.2 <i>Afektivnost, procesualna ekspresivnost i empatija u estetskom iskustvu</i>	21
4. Tjelesnost estetskog doživljaja i rasa teorija	27
4.1 <i>Estetsko iskustvo kao gustatorni doživljaj u indijskoj estetici</i>	27
4.2 <i>Tijelo i estetsko bivanje-u-svijetu</i>	29
4.3 <i>Transcendentalno tijelo u estetskom iskustvu i afektivni a priori</i>	31
5. Rafinirana ili amplificirana afektivnost u rasa teoriji	36
6. Zaključak	39

1. Uvod

U tradiciji estetike prešutnim je konsenzusom prihvaćeno da se tek u kasnijem periodu promišljanja estetskog predmeta počela događati promjena koja upućuje na pomak sa subjektivno orijentiranog doživljaja umjetničkog djela na promišljanje sveukupnosti iskustva umjetničkog (Casey, 2010, Higgins, 2007, Pollock, 2016). Odmak od pukog reprezentacionalizma i solipsizma (Casey, 2010:1) u predmetu estetske teorije je odmak od Kantova viđenja estetike kao rasprave o lijepom ili ugodnom:

„Kako bismo odlučili je li nešto lijepo ili ne, ne vežemo reprezentaciju za razumijevanje objekta u rasudbi, već prije vežemo ju za imaginaciju (možda i u kombinaciji sa razumijevanjem) subjekta i njegov osjećaj ugone ili neugode.“¹(Kant prema Caseyu, 2000:89)

No to je i odmak od moralom uvjetovanog osjećaja uzvišenja kao kod Aristotela:

„[...] Aristotel ograničava svoju raspravu o buđenju osjećaja kroz tragediju na par stavaka (na primjer, njegovo uvjerenje da tragedija mora izazivati sažaljenje ili strah u svrhu *katarze* i tvrdnju da čak slušanje osnovne fabule treba izazivati takve emocije)“²(Higgins, 2007:44)

I također odmak od Platonovog razmatranja o samom pitanju istinitog i oponašanja:

¹ „In order to decide whether or not something is beautiful, we do not relate the representation by means of understanding to the object for cognition, but rather relate it by means of the imagination (perhaps combined with the understanding) to the subject and its feeling of pleasure or displeasure.“ (Kant, 2000:89). Preveo autor.

² „[...] Aristotle confines his discussion of the arousal of emotion by tragedy to a few remarks (for example, his contention that tragedy should arouse pity and fear for the purpose of catharsis and his claim that even hearing the basic plot outline should arouse these emotions)“ (Higgins, 2007:44). Preveo autor.

“Poetski *mimesis*, kao onaj u slikarstvu, je naprosto imitacija i njegov produkt nalazi se daleko od istine.”³(Platon prema Pappasu, 596e–602c)

“Pa tako poetski *mimesis* kvari dušu, slabi racionalnu kontrolu nad drugim pobudama i željama.”⁴(Platon prema Pappasu, 602c–608b)

Zahvaljujući fenomenologiji, udaljavanje od prethodno navedenih definiranja umjetnosti, zadobiveno u zapadnoj estetici je oslobođenje estetskog objekta od pukog revolviranja oko subjektive rasudbe, ograničenja u podređenost estetike etici i ontologiji te odmak od prirodnog stava. Kroz razmatranja u ovome radu ću pokazati da tako viđena fenomenološka estetika postoji i puno prije na primjeru indijske estetike zapisane u *Nāṭya Śāstri*. Stoga je teza mogega rada da je *rasa* teorija fenomenološka estetika.

Kako bih dokazao takvu tezu prvo moram postaviti premise koje omogućuju to istraživanje. Prvo, bitno je istaknuti da osjećaj proizašao iz dramske izvedbe nije oponašanje osjećaja koji svoje postojanje ima samo u odnosu spram stvarnoga svijeta (suprotno Platonu) te da je ono 'rafiniran' osjećaj koji se nalazi i stvara kroz sudjelovanje u drami. Estetski osjećaj nije samo imitacija emocija koje je onda *mimestihai* osjećaja iz stvarnoga svijeta jer bi to onda pretpostavljalo određen prijetvoran karakter umjetnosti koji bi zahtijevao sudionikovo 'neuronjenost' i izdvojenost iz umjetničke predstave omogućenu sintetičkom analizom drame. Tako, ono što je proizvedeno dramom nije replika stvarnog događaja koje za svrhu ima prevariti sudionike predstave već stvaranje jednog zasebnog svijeta estetskog doživljaja koji je utoliko i stvaran i istinit.

Drugo, takav osjećaj nema svoj teleološki karakter u naknadnom ljudskom djelovanju izvan kazališta kako to ograničava Aristotel. Odnosno, takav osjećaj nema svrhu kao etički doživljaj već samo kao estetski. Ne nastoji preoblikovati moralni karakter pojedinca, iako se i to može dogoditi, već omogućiti zaživljavanje dramski iskazanog osjećaja. Vrijednost estetskog osjećaja u umjetnosti tako je vrijedan sam po sebi i u sebi stvaran. Na kraju, treća premisa na kojoj se temelji moj rad jest da forma potrebna za buđenje takvog osjećaja estetskog iskustva nije u

³“Poetic *mimêsis*, like the kind found in a painting, is the imitation of appearance alone and its products rank far below truth.”(Platon, 596e–602c). Preveo autor.

⁴„Therefore poetic *mimêsis* corrupts the soul, weakening the rational impulse's control over the person's other drives and desires.”(Platon, 602c–608b). Preveo autor.

izdvojenom subjektovom doživljaju kao kreaciji koja podređuje objekt subjektovoj imaginaciji, kako to vidi Kant, već je s njim u prisnoj vezi na način stvaranja *quasi- subjekta* (više riječi o *quasi- subjektu* će biti kasnije u tekstu, Poglavlje 3.1.).

Koji su uvjeti ontološkog i etičkog oslobođenja estetskog objekta i kako se ti uvjeti pojavljuju i na koji način u povijesti indijske drame predmet je sljedećeg poglavlja.

1.1 Povijest rasa teorije

Pojam koji se našao u fokusu razmišljanja indijske teorije o dramskom umijeću jest *rasa*. *Rasa* je združeni pojam koji etimološki obuhvaća značenje „esencija“ i „okus“ (Gerow, 1977:245). *Rasa* je kao „sok što se cijedi“ iz dramske izvedbe u publiku. „Izraz „*rasa*“ izvorno označava tekućinu (kao u biljkama), sok ili esenciju i izvedeno okus, ukus i užitak“⁵(Haberman, 1998:xxxvi), a u kontekstu estetike dramski proizazvan osjećaj ili estetski užitak⁶.

Najvažniji izvor koji se na bilo kakav način bavi objašnjavanjem i definiranjem pojma *rase* kao pojma vezanog za umjetničko izražavanje je Bharata Munijeva *Nāṭya Śāstra*. Njegove rasprave o drami i njegovo porijeklo podjednako su zakriveni velom tajni. Dijelovi rasprave ostali su zabilježeni samo preko kasnijih komentara i kritika, a sam nastanak djela upitno datira između trećeg (Pollocku, 2016:1) i šestog stoljeća nove ere, sadržavajući elemente koji bi mogli biti i stariji od drugoga stoljeća pr. Kr. (Gerow, 1977:245 , Haberman, 1998:xxxvi).

Čak i obuhvatiti ono što bi *rasa* trebala značiti zahtijevalo bi stavljanje tisućljeće i pol rasprava u istu definiciju. Baš kao i identični filozofski i estetički termini kako Istoka tako i Zapada i *rasa* je podvrgnuta promjenama u značenju. Naime, čak ni sama njena pojavnost ne može biti shvaćena zdravo za gotovo. Ona je opus značenja koja se protežu od trećeg pa sve do osamnaestog stoljeća, a ono što će biti razumijevano kao povijest indijske estetske misli jest ono što Sheldon Pollock izražava zanimanjem mislilaca za: “emocionalni svijet priče i njegova zamršena veza sa svijetom publike.“ (Pollock, 2016:1) Kompletno teoretiziranje *rase* kompleksan je odnos koji primat pridaje osjećaju daleko više nego metafizičkoj ljepoti koja je u fokusu novovjekne zapadne

⁵„The term *rasa* originally meant "sap," "juice," or "essence," and by extension "flavor," "taste," and "enjoyment." (Haberman, 1998:xxxvi)

⁶ „U ovome kontekstu izraz *rasa* je najbolje prevoditi kao „dramski osjećaj“ ili „estetski užitak“. Preveo autor:“Within this context the term *rasa* is best translated as "dramatic sentiment," or "aesthetic enjoyment." (Haberman, 1998:xxxvi)

filozofije⁷. Tako da je teorija *rāsa* od trećeg do osmog stoljeća uglavnom *rasu* vidjela kao ono što glumac doživljava kao estetsko iskustvo koje stvara pjesmu ili glumu, vidljivo kroz formalnu strukturu estetskog objekta. Svojevrsan kopernikanski obrat u teoriji *rāsa* događa se u desetom stoljeću sa Abhinavaguptom koji tvrdi se *rasa* može pronaći i u jeziku i u subjektu (Pollock, 2016:7), a ne u samo glumčevu oponašanju. Doduše, mogu ju doživjeti samo određeni ljudi (san. *rasikas*), a i to je tematika koja se proteže kroz cijelu povijest rasprava o *rasi*. *Rasika*, to jest onaj koji može piti sok ili *rasu* i koji će njime biti privučen kao „pčele na med“.

„*Rasika* može biti gledatelj i kušatelj, pjesnik ili lik iz djela kao što je Rāma. Zato, primarno svjesna i kultivirana bića su sjedište *rāsa*...I glumac što uprizaruje lik u predstavi je također *rasavan*.“⁸(Haberman, 1998:xlvi)

Ta predodređenost za estetsko iskustvo u fenomenologiji identična je, među ostalom, preduvjetu čovjeka za razumijevanje umjetnosti na primjeru Picassa ili Dalija ili razumijevanje jezika kao preduvjet čitanja romana. Tu revoluciju 10. stoljeća predvode Bhaṭṭa Toṭa, njegov učenik Abhinavagupta i generacijski nasljednik Bhaṭṭa Nayaka. Sva trojica su kritizirala svoga prethodnika Anandavardhanu koji je *rasu* vidio kao oponašanja svijeta stvarnih osjećaja kroz glumu. Manifestacija osjećaja u drami nije svakodnevno iskustvo, ono je za prve teoretičare u potpunosti izdvojeno od uobičajenog jer „*rasa* ne može biti odgovor na stvarni svijet, svijet izvan kazališta jer tamo je žalost zaista žalost“ (Pollock, 2016:6) ili kako Abhinava iznosi tu razliku:

“*Sthāyi bhāva*⁹ je iskustvo latentne impresije ili *vāsnāe*¹⁰ dovedeno u svijest u svakodnevnom svijetu preko osobnog doživljaja; *rasa* je iskustvo *vāsnāe* u kontroliranom

⁷ Ovdje se prvenstveno misli na Kanta, ali i na razne skolastičke mislioce, a sve na temeljima antičke filozofske misli predvođene Platonovim idealizmom i Aristotelovom teleologijom.

⁸ „The *Rasika* may be the spectator and the connoisseur, the poet, or the characters like Rāma in the story. Thus primarily sentient and cultured beings are the seat of *Rasa* The actor who acts the character of the story is also *Rasavan*.“ (Haberman, 1998:xlvi). Preveo autor.

⁹ „Bharatino istraživanje uključivalo je detaljnu analizu emocionalnog iskustva kako bi odredilo kako različiti tipovi emocija mogu biti reproducirani na pozornici i pobuđeni u publici. Taj poduhvat doveo ga je do vrlo sofisticirane analize ljudskih emocija. Bharata je započeo sa observacijom da ljudska bića osjećaju širok spektar psiholoških stanja i emocija koje on naziva *bhāvama*.“ (Haberman, 1998:xxxvi)

¹⁰ Doživljaj prijašnjih iskustava koji proizlaze iz prethodnih užitaka i koji su u umu iskazani u formi nesvjesnih latentnih impresija nazivaju se *vāsnāe*. (Haberman, 1998:xxxix)

i neosobnom okruženju kazališta. *Sthāyibhāva* pripada svijetu dok *rasa* pripada (*estetskom*) uzbuđenju; te po Abhinavi, nikada se dvoje neće sresti.”¹¹ (Haberman, 1998:xli)

Pa tako ona nije ni oponašanje ili puka kopija već upućivanje na nešto zasebno.

„Nikako se ne može reći da oni što sudjeluju u drami- publika, glumci pa čak i kritičari- imitiraju išta. 'Imitacija' pretpostavlja svijest da netko nije nešto drugo (ono što imitira) i takva je svijest, prema Toṭi (što je implicitno potvrđeno od Abhinave), u potpunosti nespojiva sa sviješću koja nastaje dramom- svijest karakterizirana kroz povezanost s predstavljenim događajima kroz koju publika, glumci pa čak i 'kritičari' gube svu samosvijest o sebi kao zasebnim psihološkim entitetima.“¹² (Gerow, 1977:265)

Stoga, reći da je indijska estetika, estetika *rase* znači pretpostaviti vezu koju dramska izvedba ima sa izazivanjem tog posebnog osjećaja. To je drugačije nego od Grka naslijeđenih temelja zapadne estetike po kojima je predmet umjetnosti određen kroz verificiranje pojmova ljepote i istinitosti. Time je izbjegnuto breme Platonova idealizma koji potvrđuje umjetničko stvaranje kao opisivanje lijepoga preko oponašanja stvarnog, ili ideje istine. Na taj način donošenje suda o umjetničkom osjećaju jest stvaranje sintetičke analize o vezi između stvarnog svijeta i svijeta umjetnosti koje je u podređenom odnosu naspram valjanih, zapravo znanstvenih sudova. No, takve analize podrazumijevaju i podređenost osjećaja razumu i ne čine pravdu po pitanju jedinstvenosti osjećaja proizašlih iz estetskog iskustva koji svoj značaj imaju upravo u svojoj

¹¹“The *sthāyī-bhāva* is the experience of the latent impressions, or *vāsanās*, roused to consciousness in the everyday world of personal concern; *rasa* is the experience of the *vāsanās* roused to consciousness in the controlled and impersonal environment of the theatre. The *sthāyī-bhāva* belongs to the world, while *rasa* belongs to *rut*; and for Abhinava, never the twain shall meet.” (Haberman, 1998:xli). Preveo i kurzirao autor.

¹² “In no true sense can it be said that any of those involved in the drama- the audience, the players, or even the critics- are imitating anything. 'Imitation' involves an awareness that one is not something else (which one imitates), and this kind of awareness, according to Tauta (and implicitly approved by Abhinava) is wholly incompatible with kind of awareness that proceeds from the drama- an awareness characterized by a thorough immersion in the events of the play, so thorough that audience, the players- even the 'critics'- lose all sense of their separate psychological identities.” (Gerow, 1977:265). Preveo autor.

pojavnosti. Odnosno, istiniti su baš kroz svoje postojanje amplificiranog¹³ osjećaja u cjelokupnosti umjetničkog izričaja. To što predmet umjetnosti i jesu čovjeku poznati događaji ili umu prepoznatljivi elementi svejedno ne znači da su ti elementi samo opis ili reprodukcija stvarnosti u npr. drami. Ovo tvrdim jer kroz analizu indijske estetike postaje sasvim jasno da se *rasa* ne pojavljuje u bilo kojem drugom aspektu življenog iskustva doli u umjetničkom prostoru kazališne izvedbe. Tako, zaživljavanje *rase* jest samo pojačavanje osjećaja užitka istaknutih pravilno izvedenom glumom. Ono je upućivanje na značaj osjećajnosti koja vrlo često ostaje previđena u drugim aspektima svakodnevnog života. U predstavi osjećamo npr. žalost jer prepoznavamo tugu u izvedbi drame, no ne zato što smo mi predmet ili izvor tuge već zato što je naša percepcija usmjerena na razumijevanje događaja koji su nam prezentirani s odmakom u vlastitoj osjetilnosti.

Doduše, ljepota, sanskrit *saundarya*, poznat je pojam unutar indijske estetike (Pollock, 2016:9). No, ona je daleko od apstraktnog značaja koji je samo umu predložen rasudbom, kao kod Kanta, kao istinito ukoliko odgovara stvarnoj strukturi svijeta, a nije ni jedini osjećaj kojemu se teži kroz umjetničko djelovanje. *Saundarya* se u *rasa* teoriji pojavljuje kroz svoju manifestaciju, tekstualnom opisu, okruženju, itd. a ne kao ono što se treba ili može opisivati nevezano za te fenomene. Pojavnost ljepote za *rasa* teoriju mogla bi biti gledana kao i način viđenja osjećaja u djelima Wiliama Jamesa (James, 1983.) za kojega osjećaj nema nikakvo unutarnje značenje jer: *suze su tuga*¹⁴(Pollock, 2016:15). Doduše, ni za *rasa* teoriju niti za Jamesa ta fizička manifestacija ne može biti tako olako shvaćena. Pa tako, metafizički značaj osjećaja neće zauzimati stranice i stranice tomova o *rasi* u tradiciji indijske estetike (prema Pollocku, 2016). Predmet rasprava će prije biti pitanje o kompleksnom emocionalnom svijetu predstave. *Rasa* je nužan pojam koji upravo omogućuje dokazivanje o sličnosti fenomenologije i *rasa* teorije. Jer, kako ću pokazati, *rasa* je kumulativni osjećaj koji proizlazi iz i potvrđuje cjelokupno estetsko iskustvo.

Ovako kompleksan povijesni tok ideja nalazimo opisan, kod Bhoje (Pollock, 2016:26), kao odnose; tekst-objekt, čitatelj-subjekt, te kao distinkciju i transakciju. Tako je potrebno naglasiti da mišljenja je li *rasa* sadržana u tekstu, zaživljena u glumcu, doživljena od gledatelja ili je pak

¹³Da je osjećaj amplificiran znači da se nadograđuje, raste u intenzitetu i u kvaliteti. Osjećaj se rafinira kroz elemente koji su potrebni za njegovo ozbiljenje i na kraju kulminira u estetskoj draži afekta ili *rasi*.

¹⁴ „Women is sad because she weeps.“ (Pollock, 2016:15).

zbir svih tih elemenata, nipošto nisu jedinstvena. A prostor pojavljivanja *rase* treba biti definiran kako bi mogle biti utvrđene veze i načini tih veza što će iskristalizirati elemente postojanja *rase* potrebnih za daljnju usporedbu. Jer, premda postoje toliko transparentne razlike u pojmovima i povijesnim tradicijama svejedno postoje zajednički elementi koji će svejednako biti objašnjavani pa makar na različite načine zavisno o različitim kulturnim izričajima indijske estetike. Dakle, premda možemo i koristiti drugačije načine pojašnjavanja osjećaja svejedno ćemo govoriti o identičnim i univerzalnim osjećajima jer oni su za čovjeka svugdje i uvijek istovjetni premda njihova objektivizacija pokazuje neke kulturološke razlike (Pollock, 2016, Higgins, 2007, Mall, 2010).

U ovome radu, kako je i istaknuto, pod fenomenološko povećalo će dospjeti *rasa* kako je viđena upravo u sferi glume ili *nāṭye* te će glavni autoritet metodološke analize biti Bharatine rasprave o drami i kasniji komentari teksta, a među kojima će primat imati jedan od najistaknutijih mislilaca duge povijesti *rasa* teorije; Abhinavagupta. Abhinavagupta je Kašmirski teoretičar *rase* desetog stoljeća koji je po mnogim kasnijim povjesničarima glavni autoritet na polju estetskih rasprava (Haberman, 1998:xxxviii-xxxix).

Nakon ovog uvodnog osvrta na povijesno teoretiziranje *rase* slijedi pomnije propitivanje značenja pojmova *rasa* i *bhāva* ključnih za estetiku Bharate Munija te potom odjeljak o metodološkim odrednicama ovog rada.

1.2 Bhāva i rasa

Kakav je točno odnos *bhāve* i *rase* za Bharatinu raspravu o dramskoj izvedbi? Prvo definirajmo *bhāvu*; „Kroz riječi, geste i reprezentaciju temperamenta, one *bhāvayanti* (ulijevaju) smisao predstave [u gledatelja].“¹⁵ (Ghosh, 1951:118) Treba prije dubljeg uranjanja u problematiku naglasiti da je *bhāva* za razliku od *rase* svakodnevna pojava. *Bhāva* svoju upotrebu nalazi i u kolokvijalnoj ekspresiji i može značiti i miris ili sok koji natapa koji se 'osjeća u nečemu'. Sinonimi *bhāvi* u svakodnevnom govoru su i uzrok i instrument. *Bhāva* je ono što se (sanskrt *bhāvayanti*) širi ili „prelijeva“ kroz sve dijelove onoga što obuhvaća (engl. pervade). U

¹⁵ “through Words, Gestures and the representation of the Temperament, they *bhavayanti* (infuse) the meaning of the play [into the spectators]. (Ghosh, 1951:118) Preveo autor.

Nāṭya Śāstri stihovi koji pojašnjavaju *bhāvu* u dramskoj izvedbi opisuju se kroz tri razine; osjećaja, forme\glume i razumijevanje dramske izvedbe, a glase:

Stih 1.: „Kada je smisao (predstave) prezentiran *vibhāvama* i *anubhāvama*¹⁶ učinjen takvim da utječe [na srce gledatelja] one se zovu *bhāve*.“¹⁷(Ghosh, 1951:118)

Bhāva kao oformljena i odglumljena emocija se „prelijeva“ i biva razumljiva kao osjećaj u sudioniku predstave.

Stih 2.: „kada je kroz njih (*bhāve*) smisao predstave (*kavi*) učinjen takvim da utječe [na um gledatelja] kroz riječi¹⁸, geste, bojom lica i reprezentacijom temperamenta njih nazivamo *bhāvama*.“¹⁹ (Ghosh, 1951:118)

Osjećaj u sudioniku predstave potom biva razumljiv kao ideja koja je nositelj predstave.

Stih 3.: „kada izazivaju osjećaj (*rasu*) kroz različite glumačke reprezentacije na način da utječu [na gledatelja] nazivaju ih *bhāvama* oni što stvaraju dramu.“²⁰ (Ghosh, 1951:118)

¹⁶ Izbjegavam doslovno prevođenje engleskih pojmova *determinant* i *consequent* koje ću u daljnjem tekstu nastaviti nazivati *vibhāva* i *anubhāva*. Bolji prijevod bi bio *vibhāva* kao poticatelj emocije, *anubhāva* kao indikatori emocije i *vyabhicari bhāva* kao prijelazne emocije. Svi ti pojmovi bit će detaljnije pojašnjeni dalje u ovom odjeljku.

¹⁷ „When the meanings presented by Determinants and Consequents are made to pervade (gamayate) [the heart of the spectators] they are called bhavas (states)“ (Ghosh, 1951:118) Preveo autor.

¹⁸ Geste (sanskrt *āṅgika*), riječi (sanskrt *vācika*), kostimi i maska (sanskrt *āhārya*) i reprezentacija temperamenta (sanskrt *sāttvika*, predekspresivna psihofizička karakteristika).

¹⁹ „as in these the inner idea of the playwright (kavi) is made to pervade [the mind of the spectators] by means of Words, gestures, colour of the face and the Representation of the Temperament they are called bhavas (states)“ (Ghosh, 1951:118) Preveo autor.

²⁰ „as they cause the Sentiments relating to various kinds of Histrionic Representation to pervade [the mind of the spectators] they are called bhavas (states) by those who produce the drama“ (Ghosh, 1951:118). Preveo autor.

Bhāve prenose značenje predstave kroz *vibhāvu* i *anubhāvu* oživljavajući ih u osjećaju gledatelja. Istovremeno, one su razumljive umu na način da kroz riječi, geste i reprezentaciju temperamenta ideja predstave postaje jasna. I potom, kada se iz emocije i razumijevanja stvara osjećaj u dramskoj izvedbi pojavljuje se *rasa* ili estetska draž²¹. Zbog toga doživljaj dramskog djela proizlazi i iz sposobnosti umskog spoznavanja onoga što je reprezentirano i što ima formu koja je poznata gledatelju umjetničkog djela. To što može biti 'sigurno spoznato' je *vibhāva* jer je ono na način *vibhāvita* ili *vijanta*, ono čini dominantnu emociju (san. *sthāyi bhāva*) jasno spoznatljivom. Kada su riječi, geste i temperamenti prezentirani na način da potiču razumijevanje tada možemo govoriti o *vibhavi* iz koje proizlazi osjećaj *rase* estetskog iskustva: „kada su riječi, geste i reprezentacije temperamenta *vibhāvayte* (određene) njima (*bhāvama*) nazivaju se *vibhāva*.“²² (Ghosh, 1951:119).

No, da bi ono što je razumljivo moglo proizazvati ono što sam prethodno nazvao amplificiranim osjećajem (a pod time mislim na *rasu*) mora biti razumljivo i u osjećaju, mora biti suosjećano. Mora proizazvati ljudsku vezu sa dramskom izvedbom u osjećaju gledatelja. Ono što je u dramskoj izvedbi pokazano da u gledatelju budi osjećaj naziva se *anubhāva*. Stih koji pojašnjava *anubhāvu* definirana je kao: „Glumačka izvedba određena riječima, gestama i temperamentom tako da je *anubhāntye* (izvedena da se osjeća) naziva se *anubhāva*.“²³ (Ghosh, 1951:119). Stoga, *bhāve* su u predstavi spoj *vibhāve* i *anubhāve* tako da naglašavaju ljudsku prirodu u odnosu na svijet.

Bhāve mogu biti tri vrste; dominantna (san. *sthāyi bhāva*), prijelazna (san. *vyabhicari*) i temperament (san. *sattvika bhāva*). *Sthāyi bhāva* je osam u broju, *vyabhicari bhāva* je trinaest i *sattvika bhāva* je 8. Tih 49 *bhāva* u svojim kombinacijama stvaraju *rasu* dramske izvedbe ukoliko posjeduju kvalitetu univerzalnosti (sanskrit *samanya*, engl. *commonness*). Kroz cjelovitost i *samanyu* relacijskog odnosa 41 *bhāve* osam *sthāyi bhāva* se mogu uzdići i postati

²¹ Bitno je naglasiti da ću emocije i osjećaje uzimati kao različite fenomene. Razlog te podvojenosti nalazim u potrebi za detaljnim razumijevanjem emocija u drami kao sveobuhvatnih fenomena dramske izvedbe, ono što se gledatelju prezentira kroz shematizam gesta, riječi i temperamenta. Tako da ću *bhāve* nazivati emocijama, a *rasu* ću objašnjavati kao osjećaj proizašao iz dramske izvedbe. U tom pogledu potrebno je još naglasiti da se i emocije i osjećaji mogu osjećati. Odnosno, *bhāva*, makar ne doživljena od glumca svejedno je poticaj za osjećanje u gledatelja. Zsigurno bismo mogli usmjeriti i daljnja istraživanja prema razlozima zbog kojih *bhāva* estetske izvedbe ne bi bila (ili bi) istovjetna *bhāvi* u svakodnevnom doživljaju.

²² „as Words, Gestures, and the Representation of the Temperament are *vibhāvayte* (determined) by this, it is called *vibhāva* (Determinant)“. (Ghosh, 1951:119). Preveo autor.

²³ „Histrionic Representation by means of Words, Gestures, and the Temperament are *anubhāntye* (made to be felt) by this, it is called *anubhāva* (consequent)“. (Ghosh, 1951:119). Preveo autor.

rasa. Na ovom mjestu je instruktivan stih 7. *Nāṭya Śāstre*: „Stanje proizazvano objektom koji je razumljiv srcu je izvor *rasa* i obuzima tijelo baš kao što se plamen širi suhim drvetom.“²⁴ (Ghosh, 1951:120) Ono što je (su)osjećano iz predstave kroz spoznaju (razumijevanje ideje predstave) gledatelja postaje amplificirani estetski osjećaj.

Na koji način ih Bharata opisuje prikazati ću razradom *rati* i *śṛṅgāra rase*²⁵. *Śṛṅgāra rasa* i njoj vezana *sthāyī bhāva rati* (ljubav) prikazana je *lokadharmi*²⁶ (engl. *ornament oneself*) kroz prekrasne kostime i *nāṭyadharmi* u svojoj dvojakoj pojavnosti kao kulminacija (*sambhoga*) i kao odvajanje (*vipralambha*).²⁷ *Sambhoga bhava* ljubavi tako može biti stimulirana i godišnjim dobom, lijepim okruženjem, glazbom i poželjnim društvom. Stoga okolina utječe na stanja i to na identičan način na koji bi nam se doživljaj kipa razlikovao zavisno o tome pada li kiša, je li magla ili je pak sunčano. Svoju pojavnost takav doživljaj ima u podizanju obrva, željnim pogledima, dražesnom hodu i gestama. To su nevoljne, prirodne reakcije ili *anubhāva*. *Anubhāvama* se pridodaju 33 *vyabhicari bhava*²⁸. *Rati* ili ljubav se glumi gracioznim pogledima i riječima, slatkim govorom i osmijesima, nježnim i privlačnim gestama. U slučaju *vipralambhe* gotovo je identična situacija samo su spontane reakcije ili *anubhāva* umor, sumnja, ljubomora, anksioznost, nestrpljivost, pospanost, itd. Pa tako, minimalna promjena u iskazu emocija koje stimuliraju osjećaj odrediti će različitu *rasu* u estetskom iskustvu.

²⁴ „The state proceeding from the thing which is congenial to the heart is the source of the Sentiment and it pervades the body just as fire spreads over the dry wood.“ (Ghosh, 1951:120) Preveo autor.

²⁵ *Nāṭya Śāstra*, Sedmo poglavlje, *The Emotional and the Other States*, 1959:121.

²⁶ *Lokadharmi* i *Natyadharmi* pojmovi su čije bi definiranje zasigurno zaslužilo daljnju razradu, ali držeći se određenog prostora za sada bismo mogli reći da se na *natyadharmi* može gledati kao na poetično, a na *lokadharmi* kao na realno (Barba i Savarese, 2006.). Ti pojmovi su zapravo odnosi koji se pojavljuju u predstavi i koji noseći smisao objašnjavaju scenu i glumu. Npr., ukoliko bi kartonski izrezane i minijaturene planine trebale predstavljati stvarne planine relevantne za priču one bi u svojoj pojavi bile *natyadharmi* jer bi zahtijevale određenu imaginativnu poveznicu sa stvarnim geografskim prostorom. *Lokadharmi* se u nekim trenucima pojavljuje i kao odjeća. Naravno, osjetiti razliku daleko je teže jer je granica među tim pojmovima porozna, a sami elementi često ju prelaze.

²⁷ Ovdje se koristim *Nāṭya Śāstrom* u prijevodu Manomohan Ghosha iz 1959. Sedmo poglavlje, *The Emotional and the Other States*.

²⁸ *Vyābhicāribhāva* su emocije koje su podređene višim emocijama ili *sthāyī bhāvama* koje onda u konačnici su podređene (ili prelaze i izazivaju) *rasu*. One su: „obeshravljenje, slabost, svjesnost, zavist, opijenost, izmoždenost, lijenost, depresija, bojazan, smetenost, prisjećanje, iskušenje, sram, promjenjivost emocija, sreća, ljutnja, rastresenost, arogantnost, očaj, nestrpljivost, spavanje, epilepsija, sanjanje, buđenje, pravednički gnjev, prijetvornost, okrutnost, sigurnost, boležljivost, ludost, smrt, strah i raspravljavanje.“ „discouragement, weakness, apprehension, envy, intoxication, weariness, indolence, depression, anxiety, distraction, recollection, contentment, shame, inconstancy, joy, agitation, stupor, arrogance, despair, impatience, sleep, epilepsy, dreaming, awakening, indignation, dissimulation, cruelty, assurance, sickness, insanity, death, fright and deliberation.“ (Higgins, 2009:492). Preveo autor.

Vibhāve bi u pokušaju pravednog prevođenja mogle biti pokazane kao poticatelji emocija kao što bi to bilo razumljivo na primjeru u Shakespearovom Othellu. Poticatelji emocija ili *anubhāve* u tom su slučaju Jagova zavist koja u manipulativnom zapletu potiče ljubomoru u Othellu i na kraju srdžbu. *Anubhāve* bi bile prikazane kao svojstveno ponašanje, itd. Othella. Dok bi prijelazne emocije ili *vyabīcāribhāve* bila ona trenutna stanja koja obuzimaju likove u svim šekspirijanskim dramama kao što su slabost, mučnina, ubilački bijes i žaljenje. Na taj su način emocije predstavljene u fabuli kako bi izazvale estetski osjećaj.

Estetski osjećaj proizašao iz estetskog iskustva dramske izvedbe predmet je istraživanja svake estetike koja za predmet uzima umjetničku izvedbu. No, obistinjenje tog osjećaja donekle se razlikuje za teorije Istoka i Zapada (Higgins, 2007). Aristotel u svome djelu o umjetničkoj izvedbi (*Poetika*) ostvarenje *katarze* razumije kao proizašlo iz fabule predstave koja je vezana za moralnost pojedinca i koja je pretpostavljena poboljšanju etičkih karakteristika gledatelja. *Katarza* kao pročišćenje čini gledatelja moralno naprednijim u stvarnom životu i prezentira mu novo zadobivenu razinu za daljnju moralnu prosudbu. Tako dobra dramska izvedba ima i glorificirajući moment moralne poduke. Abhinavagupta pak ističe bit osjećaja užitka koji stvara osjećajnu uzvišenost gledatelja kroz umjetničko djelo (Higgins, 2007). Smisao dobre glume je užitak gledatelja kroz poseban osjećaj koji je *rasa*.

Da bi se takav užitak postigao potrebno je kvalitetno pripremiti predstavu koja će metodom dobre glume moći emanirati takav učinak na sudionike predstave. U sljedećem koraku pokazujem kako će metoda za postizanje takvoga učinka biti upravo identična fenomenološkoj metodi opisivanja predmeta istraživanja.

2. Fenomenološka metoda i *rasa* teorija

U poglavlju što slijedi svoje ću istraživanje usmjeriti na pojašnjavanje ključnih pojmova fenomenološke metode: *epoché* i eidetsku redukciju budući da ću ta dva pojma jukstapozicionirati sa *rasa* teorijom raspravljanom na način pokazan u uvodnom poglavlju. Prvo, prezentirati ću posebnosti fenomenološke metode, a da bi potom ukazao kako su kategorije propisane *rasa* teorijom zapravo kategorije zadobivene metodom eidetske redukcije. Također istaknut ću i prisustvo ograđivanja (*epoché*) od prirodna stava u *rasa* teoriji. Nadalje, pokazat ću da je pojam intencionalnosti ključan za razumijevanje *rasa* teorije kao fenomenološke estetike te da je on identičan načinu subjektova poistovjećenja sa umjetničkom izvedbom stvorenom na temelju teorije *rase* i to kroz procesualnu afektivnost i utjelovljenje osjećaja u umjetničkom objektu.

2.1. Prirodni stav, *epoche* i intencionalnost

Kako bismo razumjeli na koji način planiram ukazati na primarnu tezu da je *rasa* teorija upravo *fenomenološka estetika* prvo moram pojasniti značenje osnovnih pojmova koje koristim u svojoj usporedbi *rasa* teorije i fenomenološke estetike. U prethodnom poglavlju, *rasa* teoriju definiram kao indijsku estetiku, a sada ću razraditi pojam fenomenološke metode.

Premda sama fenomenologija, ovisno o različitim autorima ima svoje varijacije, svejedno postoje pojmovi koji se pojavljuju i univerzalno protežu kroz čitavu fenomenološku tradiciju. U radu ću koristiti djela prominentnih fenomenologa (Husserla, 1975, 1976, 1990, Merleau-Pontya, 1972, Heideggera, 1985, te Dufrennea, 1953), a taj složen proces bih započeo sa tvorcem pojma fenomenologije i utemeljiteljem ovog relativno mladog metodološkog pristupa. Djela koja ću uzeti u obzir su primarno *Die Idee*, Kartezijanske meditacije te Pariška predavanja²⁹. Uz to, kao

²⁹Die Idee der Phänomenologie, Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie.

sekundarnu literaturu, koristit ću uvelike i radove Dana Zahavija o fenomenologiji Edmunda Husserla³⁰.

Za Husserla zadatak fenomenologije jest pronalazak srži za filozofiju bitnih pitanja o svijetu i stvarnosti. Ono što je novim načinima promišljanja pokušavao stvoriti dijametralno je suprotno onome karakteru pozitivnih znanosti koje smatra krajnje ne-refleksivnim, nikada zapravo svjesne svojih načina promišljanja i propitivanja dolazaka do vlastitih zaključaka. Problem koji Husserl uočava prerastao je same okvire znanosti i zrcali se u svakodnevnom doživljaju svijeta oko čovjeka. Svijet i svakodnevno tako su samo čovjeku stran objekt za čije spoznavanje se on koristi empirijom, ali na način da empirija nikada sama nije predmetom istraživanja kao dio cjelokupnog spoznajnog procesa. Tako, uvijek se odnosimo prema svijetu kao prema apriorno određenim ili naučenim formama koje se uzimaju kao valjane. Takav odnos naspram svakodnevnog Husserl naziva *prirodnim stavom*.

Da bi doskočio zabludi pogrešnog definiranja svijeta i stvarnosti Husserl predlaže ograđivanje od ontološkog suda nastalog na temeljima izraslih iz *prirodnog stava* (Zahavi, 2003:44). Tom ograđivanju Husserl će dodijeliti naziv *epoché* (Zahavi, 2003:45). *Epoché*, pojam koji u filozofski leksik uvode skeptici, pironisti, prvenstveno znači suspenziju, zadržavanje od donošenja suda, a Husserl ga popularizira naglašavajući da to nije moment gubitka predmeta proučavanja ili skeptička nesigurnost u uopće postojanje tog predmeta istraživanja, već zapravo ponovno zadobivena sigurnost u ispravnost filozofskog mišljenja. *Epoché* je tako prvi korak „zu *Sachen*“, nazad ka samim stvarima.

Takvo odricanje od donošenja suda o ontološkoj egzistenciji ne služi negiranju ili odbacivanju postojanja stvarnosti, ono je prvenstveno temeljni način, polazište za svako buduće filozofsko razmišljanje. No, započeti takvo istraživanje bremenit je posao, a *epoché* nije konačan cilj, već mogućnost kojom gradimo razumijevanje svijeta. *Epoché* kao pretpostavka i osnova za početak istraživanja, otkriva razliku svijeta kao bića kojemu se na raznovrsne načine pridaje smisao te čovjeka kao subjekta koji taj smisao projicira. Način za razumijevanje tog dvojnog odnosa Husserl nudi kroz pojam *redukcije* (Zahavi, 2003:46). Pojam koji kroji iz latinskog *dūcere* (hrv. voditi) i sa prefiksom *re-* dobiva značenje vraćanja, vođenja nazad. Pojmovi *epoché* i *redukcija* služe kako bi nas izdigli iz dogmatski temeljenog *prirodnog stava* i kako bi ukazali na samu

³⁰ Dan Zahavi, Husserl's Phenomenology, 2003.

činjenicu postojanja konstitutivnog elementa ljudskog pridavanja smisla svijetu. I *epoché* i *redukcija* nisu solipsistički orijentirani pojmovi već nužni dijelovi *transcendentalne redukcije* (Zahavi, 2003:46). Transcendentalna redukcija je pojam koji tematizira odnos između subjektivnosti i svijeta (Zahavi, 2003:46). Na taj način Husserl ukazuje na nemogućnost ljudske nadpozicije³¹ ili nemogućnost odvojenosti predmeta istraživanja od subjekta i načina istraživanja. Transcendentalna redukcija je stoga nužna za istraživanje datosti ili pojavnosti realnosti kao proučavanje načina na koji nam je realnost dana u iskustvu, a u ovome radu će biti pokazano kako u kompleksu estetske izvedbe transcendentalnom redukcijom dolazimo do transcendentalnog objekta koji je po Dufrennovu (Dufrenne, 1973) shvaćanju *quasi*-subjekt.

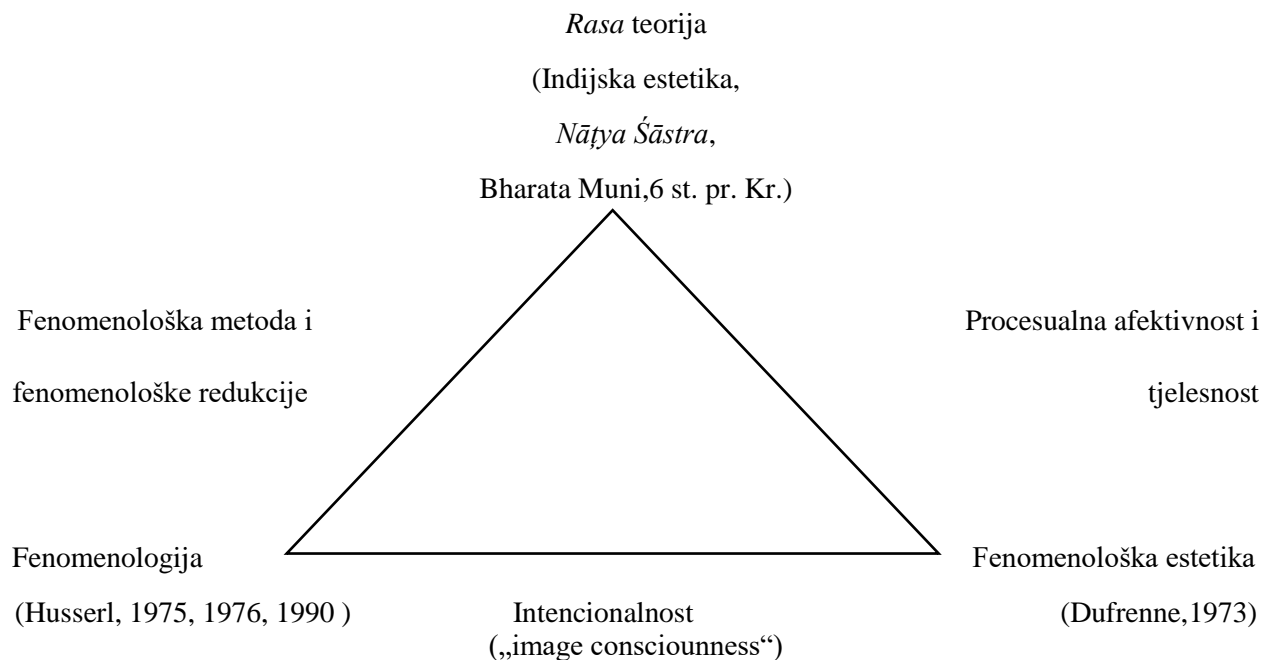
Ukratko sročeno, naša svijest uvijek je svijest o nečemu i istraživanje nikada nije odvojeno od predmeta i načina istraživanja. Tako je za fenomenologiju naše djelovanje i promišljanje o svijetu uvijek intencionalno (Zahavi, 2003:13-22). *Intencionalnost* je naziv koji Husserl koristi kako bi ukazao upravo na nerazdruživu vezu čovjeka sa svijetom te će kod kasnijih fenomenoloških mislilaca (Heideggera, Merleau-Pontya, Dufrennea- *affective priori*) ona biti karika kojom se stvara jedinstvo čovjeka kao i svijeta na način bačenosti ili uvijek apriorne ljudske prisutnosti u svijetu kojega spoznaje. Odnosno, intencionalnost kao uvjet čovjekove pozicioniranosti u svijesti o svijetu što ga okružuje. Husserl primjećuje da takvo gledanje na stvari predstavlja trodimenzionalan pogled za razliku od dvodimenzionalnosti koja je reflektirana iz prirodnog stava. Primjenjujući fenomenološku metodu ne samo da nam postaje spoznatljiva srž samih stvari, već nam postaju jasni i očigledni načini na koje te iste stvari postoje i emaniraju značenje i za nas. Pa tako, kroz svoje djelovanje i promišljanje svijeta zapravo postajemo svjesni i svoje povezanosti i načina te povezanosti sa svijetom kao i utjecaja u samoj spoznaji. Fenomenološka znanost stoga je prema Husserlu znanost iz prvog lica (ili prve ruke) i kao takva izbjegava posrednike za dosezanje spoznaje. Prema tome *intencionalost* je objektno orijentirana, a mogućnosti objašnjavanja intencionalnog odnosa variraju zavisno o disciplini ili grani znanosti i filozofije u kojoj se planiraju primijeniti.

³¹ Pod nadpozicijom mislim na određenu poziciju koju čovjek zauzima u odnosu na predmet spoznaje, kao na ovisnost predmeta o shematskom uvrštavanju karakteristika u već postojeće tablice kojima je nakana opisivanje svijeta u znanstvenoj maniri. Sinonim tome bi mogla biti ljudska ekstrapozicioniranost.

2.2. *Metoda usporedbe rasa teorije i fenomenološke estetike*

Za ovaj poduhvat kroskulture komparacije potrebno je najprije postaviti određene metodološke temelje. Na sreću, upravo je primjena ograđivanja ili *epoché* te otkrivanje fenomena u vlastitoj datosti za subjekt, zahvalan način za izbjegavanje omaški kulturo-centrizma. Upravo takva metodološka orijentacija prethodi bilo kakvom kulturom stvorenom shematskom simbolizmu neke druge kulture. Osjećaji u estetskom kontekstu i u kroskulturnoj perspektivi glavna su tema ovog rada, a osjećaji su svojstveni i prirodni svakoj kulturi i cijelome čovječanstvu koliko god su njihove manifestacije bile podložne modifikaciji i interpretaciji. Osjećaji svojstveni svakom ljudskom biću, a njihova utjelovljenja među kulturama se uvelike podudaraju, kao npr. smijeh, tuga, gađenje.

Za pokazivanje sličnosti između *rasa teorije* i fenomenologije povezao sam obje teorije u trostruki odnos sa zapadnom fenomenološkom estetikom, i to primarno kroz djelo Mikela Dufrennea (*The Phenomenology of Aesthetic Experience*, 1973). Naime, ono što fenomenologiju čini estetskom je specifična vrsta intencionalnosti koja podrazumijeva, kako to Husserl (Zahavi, 2003, 18-19) objašnjava, svijest slike (engl. *image consciousness*) kojoj se objekt percepcije intendira na ontološki drugačiji način, pod puno većim utjecajem imaginacije te, kako Dufrenne posebno ističe –osjećaja, odnosno čitave afektivnosti koja je uključena u estetski doživljaj (Dufrenne, 1973:417). Shema tog trostrukog odnosa ključnih pojmova moje teze i njihovih ključnih međuodnosa dana na Slici 1 je stoga ujedno i shema metodološkog postupka kojeg koristim kako bih argumentirao svoju tezu. Kao što je na slici prikazano, upravo afektivnost i svijest o drugačijoj intencionalnosti estetskog objekta čine prve glavne točke sličnosti između *rasa* teorije i zapadne fenomenološke estetike. Drugim riječima, i *rasa* teorija i Dufreneova slika estetskog iskustva ističu afektivnu intencionalnost kao ključni element estetskog iskustva. Kao dodatni argument za svoju tezu, a koji je također naznačen na Slici 1, jest fenomenološki karakter *rasa* teorije. Taj karakter vidljiv je u procesualnom metodološkom pristupu afektivnosti *rasa* teorije koji ima sličnosti sa fenomenološkom metodom.



Slika 1. Shematski prikaz ključnih pojmova teze ovog rada te metodološki postupak njene argumentacije. Ključni argument za tezu da je indijska teorija estetskog iskustva (*rasa* teorija) vrsta fenomenološke estetike tako je procesualna afektivna i tjelesna intencionalnost estetskog objekta koju *rasa* teorija dijeli sa radom Mikela Dufrennea o fenomenologiji estetskog iskustva. Sličnost između *rasa* teorije i fenomenološke estetike očituje se i u samom metodološkom pristupu estetskoj afektivnosti, gdje su kategorije koje propisuje *rasa* teorija dovedene u vezu sa fenomenološkim redukcijama kako ih je propisao Husserl u svojem opisu fenomenološke metode i estetske svijesti.

2.3. *Epoché i eidetska redukcija u rasa teoriji*

Fokus na geste, riječi i osjećaje i nastojanje da se bez sudova i interpretacija obuhvati čitava tjelesnost uključena u estetsko iskustvo zapravo ocrtavaju osnovnu postavku fenomenološke metode, a to je ograđivanje od prirodnog stava ili *epoché*. Naime, Bharata Munijevo teoretiziranje ne teži ontološkom dokazivanju *bhāva* već samo o njihovoj manifestaciji u glumi. One svoje postojanje pokazuju upravo kroz razumijevanje koje izazivaju u „srcu“ i umu

gledatelja i nude ulaz u krajnji doživljaj umjetničkog djela time pokazujući svoju vezu sa spoznajnim subjektom kao njemu poznati.

Kako to vidi Bharata, to verificira postojanje estetskog objekta kao „prirodno:“

“Ako se emocija stvara u određenom okruženju i izaziva određeni odgovor i gestu u ljudskom biću, neće li reprezentacija takvog okruženja i imitacija tog odgovora i gesti proizvesti osjećaj u osjećaju sklonom i kultiviranom pojedincu? Vodeći se tom pretpostavkom Bharata analizira svakodnevne emocije vrlo detaljno. Ta analiza dovela ga je do zaključka da je emocija manifestirana u tri komponente: okolini uvjeti ili uzroci (*kārāna*), izvanjski odgovori ili efekti (*kārya*) i prateća emocija (*sahakārin*).³²(Haberman, 1998:xxxvii)

Naknadno, Bharata iznosi da kada se uvjeti i efekti glumom manifestiraju u *nātyi* tada gube svoj svjetovni karakter i postaju za dramu svojstvene emocije koji su prezentirane kako bi polučile željen efekt dramskog užitka, a to su već navedene *anubhāva* i *vibhāva* (Haberman, 1998:xxxvii).

Doživljavanje užitka estetskog iskustva tako je indikacija ljudske veze sa složenim emocionalnim svijetom dramske izvedbe. Stoga, Bharata (Haberman, 1998:xxxvi) redukcijom iskustva dolazi do postavaka koji su forma ili izgled i sadržaj umjetničkog djela koji su potentni za ljudsku poistovjećenost sa umjetničkom izvedbom jer su primarna pretpostavka ljudske uronjenosti u svijet kojega su dio. A pravomjerno doziranje i rafiniranje tih čovjeku poznatih stavki kulminirati će kao *rasa*.

Ovdje eidetska redukcija treba biti shvaćena kao konceptualna analiza kojom nastojimo predočiti objekt spoznaje kao drugačiji nego što nam je dan u iskustvu u svojoj pojavnosti. Takva analiza u konačnici vodi do osobina tog objekta koje mu ne mogu biti oduzete, promijenjene ili

³²If an emotion arises in a certain environment and produces certain responses and gestures in a human being, cannot a representation of that environment and an imitation of those responses and gestures reproduce the emotion in the sensitive and cultured viewer? Acting on this assumption, Bharata analyzed the emotions of everyday life in great detail. This analysis revealed to him that emotions are manifested by three components: the environmental conditions or causes (*kārāna*), the external responses or effects (*kārya*), and accompanying supportive emotions (*sahakārin*). (Haberman, 1998:xxxvii). Preveo autor.

preoblikovane jer bi to dovelo do prestanka postojanja tog objekta kakav je on u svojoj srži (Zahavi, 2003:38-39). Ono što preostaje su *eide* koje su ograđene od svih onih bilo kako nadodanih karakteristika povezanih sa objektom spoznaje. Kategorije koje propisuje *rasa* teorija (*vibhava*, *anubhava*.. etc) zapravo su vrsta tako objašnjene eidetske redukcije estetskog afektivnog procesa.

Bhāve su stoga *eidé*, koje su materijalne i formalne u izvedbi glumca i kako sam gore u tekstu spominjao iskazuju se u gestama, bojama, vanjskim stanjima, itd. Tako su one kategorije aktualnosti partikularnog slučaja prezentacije emocija. Nadalje, *bhāve* kroz takvu *eidetsku redukciju* pokazuju svoj karakter kao *noema*, objekt gledateljeve spoznaje koje se u svojoj transcendenciji s njim spaja sa spoznajnim subjektom intencionalno tako tvoreći iskustvo spoznajnog subjekta o objektu spoznaje kao *noesis* (nešto više o tim pojmovima razrađivati ću dalje u tekstu, Poglavlje 3.1.). *Bhāve* su stoga emocije-nama-predočene i u nama osjećane.

Dakle, Bharatina teorija o elementima iz kojih proizlazi dramsko iskustvo zapravo je fenomenološka metoda kao predočeni dokazi u navedenoj komparaciji. Pa tako možemo tvrditi da je indijska estetika kao teorija *rase* zapravo fenomenološka estetika. Detaljna analiza elemenata propisanih *rasa* teorijom predmet je sljedećeg poglavlja.

3. *Rasa* teorija kao fenomenološka estetika

U ovom poglavlju argumentirat ću svoju tezu kako je *rasa* teorija fenomenološka estetika. Pojam koji će biti nužno problematizirati za dokaz postavljene teze je tjelesnost i za nju vezane afektivnost i empatija. No, da bih pristupio takvom istraživanju prvenstveno moram nešto reći o estetskoj intencionalnosti i načinima na koje se ona tumači u fenomenološkoj i indijskoj estetici kako bi iz nje bilo moguće pristupiti razjašnjenju važnost tijela, tjelesnosti i utjelovljenja estetskog objekta.

3.1. *Estetska intencionalnost u fenomenološkoj i indijskoj estetici*

Slijedeći zadatak nam je pokazati što točno uzimamo za fenomenološku estetiku o kojoj ćemo dalje raspravljati u ovome radu te kako je to *rasa* teorija fenomenološka estetika. Predmet rasprave tako neće biti ontološko razumijevanje svijeta kao što je to bilo Husserlovo istraživanje o prirodnim znanostima već emocionalni svijet umjetničkog djela. Estetika za svoj cilj ne uzima svijet ili svjetovno već samo iskustvo estetskog doživljaja. Mădalină Diaconu definira fenomenološku estetiku kao trodjelnu raspravu o konstituciji estetskog objekta kroz subjektivne akte, strukturu estetskog objekta i problema istine u umjetnosti (Diaconu, 2010).

Iako se Husserl nije osobito bavio estetskim iskustvom, no jedna od ključnih Husserlovih opservacija vezano za intencionalnost estetskog objekta je da je to vrsta svijesti slike (engl. image consciousness). Svijest slike nije samo percepcija objekta, ona zavisi o percepciji, ali nastoji obuhvatiti ono što se izdiže iz same fizičke pojavnosti percipiranog objekta. Glavna razlika između objekta i svijesti slike percipiranog objekta jest u tome što objekt ima svoju realnu pojavnost. Odnosno, on je realan u svojoj temporalno-spacijalnom bivanju. Tako da je karakter objekta istinit kao karakter bivanja tog objekta kroz čin svijesti subjekta (Toru, 2010:21). Intencionalnost u svijesti slike estetskog doživljaja postoji drugačije od uobičajenog bivanja jer posjeduje jedinstven suodnos percipiranog objekta sa fiktivnim, imaginarnim (ne i iluzornim) i realnim karakterom umjetničkog djela. Tako primarno, umjetničko djelo postoji na način intersubjektivne egzistencije (Toru, 2010:21). Kao što dalje pokazujem svijest o tako

fragmentiranom umjetničkom postojanju drugačije intendira estetski objekt od svakidašnjeg i u *rasa* teoriji i u fenomenološkoj estetici.

U srži je indijske estetske misli trijada koja procjenu estetskog iskustva dokazuje i pokazuje kroz istinu (*satyam*), dobrog (*shivam*) i već spomenutog lijepog (*sundram*) (Adhar Mall, 2010:164). Te tri premise obuhvaćaju estetski objekt u njegovom ontološkom, etičkom i estetskom značaju. Ram Adhar Mall pokazuje različitost konačnog cilja zapadne estetike kao metafizičkog i spekulativnog, barem sve do relativno nedavne fenomenologije (Ram Adhar Mall, 2010:164) i Istočne estetike koja promišljanjem literature *Nāṭya Śāstre* nastoji opisati baš te načine za ostvarenje estetskog doživljaja. Način koji ne promišlja statičan objekt u njegovoj pojavnosti jer niti je estetski objekt puko dan kao ono u čemu je sabita umjetnost niti je on u potpunosti podložan subjektu. Estetski doživljaj će biti upravo potpuno međudjelovanje svih elemenata unutar tog doživljaja. Fenomenološka estetika stoga za predmet ima pronalaženje načina opisivanja i razumijevanja estetskog doživljaja u njegovoj potpunosti. Potpunost estetskog doživljaja uzimam kao kompleks odnosa što ga čine estetski objekt, subjektovo sudjelovanje te konačno njihovo međudjelovanje ili relacija. Složenost ovog promišljanja bazirati ću na rječniku kojega razvija Mikel Dufrenne te izdvaja kao nužne za estetiku.

„osjećati znači iskusiti osjećaj kao karakteristiku objekta, a ne kao moje osobno stanje. Afektivno postoji u meni kao odgovor na određenu strukturu objekta. I obratno, struktura pokazuje da je objekt za subjekta i da se ne može svesti na neku objektivnost koja nije ni za koga.“³³(Dufrenne, 1973: 442)

Iskustvo sudionikovih osjećaja u umjetničkom djelu uvijek su osjećaji vezani za to umjetničko djelo, jedinstveni u svome postojanju i intencionalno vezani za elemente kojima se iz estetskog objekta takvo iskustvo može doživjeti. Ne postoji estetski objekt kao što bi to možda bila *Mona Lisa* bez svog prvotnog opredmećenja u potezima kistom, boji i platnu, kao ni *Mona Lisa* bez svog dobro poznatog izgleda i forme, a ni kao *Mona Lisa* što ne bi bila ni za koga.

³³ „to feel is to experience a feeling as a property of the object, not as a state of my being. The affective exist in me only as the response to a certain structure in the object. Conversely, this structure attests to the fact that object is for a subject and cannot be reduced to the kind of objectivity which is for no one.“ (Dufrenne, 1973: 442). Preveo autor.

Estetski objekt tako nije samo svakodnevni objekt. Uz svoj svakodnevni karakter takav objekt također posjeduje i sasvim određenu formu koja za učinak ima sudjelovanje u estetskom iskustvu u osjećaju. Za teoriju *rāse* kao drame ta forma je u svojoj pojavnosti ona koja u subjektu potiče intuitivno prepoznavanje. Ono je fizička pojava koja prikazuje *bhāvu* u svojoj projekciji kao suze tuge, zaljubljen pogled³⁴. Način stvaranja takve forme proizašao je iz spomenute Bharatine analize svakodnevnih ljudskih emocija i iz svakodnevnog te učenjem glume prenesenog u kontroliranu okolinu kazališne izvedbe.

3.2. Afektivnost, procesualna ekspresivnost i empatija u estetskom iskustvu

Izvedbe drame kao *nāṭya* i to kao *abhinaya*³⁵ ili kao dobra izvedena gluma pobuđuje osjećaje u gledatelju (Ghosh, 1959:148-149). *Bhāva* tako nije naprosto gesta ona je uobičajenom potentnom formom intencijom povezan subjekt sa oformljenom emocijom kao vezom estetskog doživljaja. Ona je u estetskom doživljaju upravo karakteristika estetskog objekta kao njegova struktura koja je osjećana od subjekta estetskog doživljaja.

Struktura emocija koji su reprezentirani u glumi kao *bhāva* svedeno nisu vezani za *rasu* u nekom uobičajenom kauzalitetu (Abhinavagupta prema Gerowu, 1977:264-268), stoga ne možemo reći da je *sthāyi bhāva* uzrok (san. *kāraṇa*) *rāse* kao posljedice (san. *kārya*³⁶). Ali, veza *bhāve* i *rāse* postoji na specifičan način. Ono što je tu na djelu je ipak nešto drugo jer uzročno posljedična veza naginje suviše realističnom opisivanju dramske pojavnosti što potom vodi do pretpostavke o reprodukciji stvarnosti kao oponašanja i konačno Platonovom *mimesis*u. To bi značilo zanemariti činjenicu da je estetsko iskustvo, kao što je već raspravljano, samopostojeći i neuobičajen fenomen. Jer, premda je realna i stvarna pojava strukture i forme prezentiranih emocija nešto što ne mora biti osjećano, već samo glumljeno, svedeno je efekt koji ono izaziva u

³⁴ Razradu pojmova *bhāve* i *rāse* kako ih definira Bharata Muni vidjeli smo u prethodnom poglavlju

³⁵ Stih 6 osmog poglavlja *Nāṭya Śāstre*: „Precesija *abhi* korijenu *nī* znači 'nositi izvedbu (*prayoga*) predstave [prema usmjerenom cilju] značenju predstave', tako da [riječ nastala iz tog spoja] postaje *abhinaya* (nositi prema).“ „As the root *nī* preceded by *abhi* means 'carrying the performances (*prayoga*) of a play [to the point of direct] ascertainment of its meaning', so [the word made out of them] becomes *abhinaya* (carrying towards).“ (Ghosh, 1959:148-149). Preveo autor.

³⁶ Abhinavagupta da bi objedinio odnos *bhāve* i *rāse* koristi pojam *kāryakāraṇabhāva*; relaciju uzroka i posljedice (Gerow, 1977:265).

za to sposobnom pojedincu svakako stvarno. Estetski objekt zato je medij u kojemu se pojavljuje mogućnost za zaživljavanje estetskog doživljaja ili osjećaja *rase*. Posebnu sposobnost dramske izvedbe za zaživljavanje *rase* Abhinava naziva *bhogīkaraṇa* ili mogućnost doživljaja užitka. Tako da, proizazavati *rasu* ne znači stvoriti i implicirati kauzalnost odnosa *bhāva-rasa* već pobuditi sposobnost povezivanja gledatelja sa njemu inače transcendentalnom predstavom kroz, kako sam prethodno objasnio, fenomenološki viđeni osjećaj.

Načini povezivanja ili definiranja tog aspekta glumačke izvedbe za Dufrennea je kroz empatiju (Dufrenne, 1973:415). Potrebno je navesti kako je točno empatija bitna za izvedbu estetskog doživljaja. Empatija je upravo preduvjet za doživljavanje estetskog užitka, ali ne na egoističan način, već kao što to vidi Abhinavagupta:

“Sposobnost da se iskusi *rasa* ovisi o kapacitetu “punog cvata osobnih osjećaja”. Zreli emocionalni uvjeti stvaraju sposobnost empatije, sposobnosti da se poistovjeti sa emotivnim stanjima drugoga.”³⁷(Haberman, 1998:xlvi)

Da naglasim, estetika uvijek za predmet ima transcendentalan objekt. Transcendentalni objekt podrazumijeva poseban način postojanja estetskog subjekta ili *quasi*-subjekta (o čemu će biti riječi nešto kasnije u tekstu) kao spoj subjekta, doživljaja i estetskog objekta. Tako, fenomenološka estetika nikada ne raspravlja naprosto o umskim okvirima umjetnosti. Nikada nije samo subjektivna. Za fenomenološku estetiku pitanje estetskog doživljaja nije samo subjektivno iskustvo umjetničkog djela, već upravo mogućnost estetskog iskustva vezanog za iskustvo svijeta i u ovom slučaju drame. Pojam kojim definiram i koji omogućuje tu vezu subjekta sa iskustvom estetskog svijeta umjetničkog djela jest empatija. Empatija je veza kojom potvrđujemo svoje supostojanje u dramskoj izvedbi. *Em*-u i *pathos*-osjećaj ili unutarnja simpatija je odnos kojim ostvarujemo vlastito sudjelovanje u estetskom činu. Empatija je tako pozicija u kojoj se nalazimo u spoznaji estetskog objekta. Povijesno i etimološki, empatija je po Herderu, opisu tvorca tog pojma:

³⁷ „The ability to experience *rasa* depends upon the full bloom of one's emotional" capacity. A mature emotional condition produces the power of empathy, the capability to get into the moods of others.” (Haberman, 1998:xlvi). Preveo autor.

„ljepota je ljudski život i zdravlje spoznavano kroz percipirano tijelo i zahvaljujući unutarnjoj simpatiji mi se postavljamo u objekt što spoznajemo.“³⁸(Herder prema Pinottiu, 2010:93)

Pojam koji Dufrenne koristi kao nužnost estetskog objekta kako bi sudjelovao u estetskom iskustvu je ekspresivnost (Dufrenne, 1973:131). Estetski je objekt ekspresivan ukoliko kroz *innere sympathie* (grč. *sym-* u istome, bačeno zajedno) stvara mogućnost za povezivanje subjekta sa objektom. Ona je i aktivan čin sudjelovanja u estetskom doživljaju. Pa tako, forma estetskog objekta mora biti ekspresivna, a zrelost estetskog subjekta je pokazana kao empatija. Empatija ili čin sudjelovanja u svijetu dramske izvedbe je ono što omogućuje ekspresivnost estetskog objekta.

Ekspresivnost je shema emocija koje glumac ističe kroz glumu. Valjano iskazane *bhāve* imaju ekspresivan karakter. Kroz ekspresivnost, koja je prema navedenom intencionalna jer je vezana sa transcendentalnim sadržajem estetskog svijeta, stvara se konačan i heterogen konstrukt kojeg Dufrenne imenuje *quasi-subjektom* (Pedersen, 2013:18). *Quasi-subjekt* je način ozbiljenja, kako estetskog objekta tako i subjekta združenih u estetskom doživljaju. Taj konačni oblik potreban za raspravu o fenomenološkoj estetici je *rasa* za indijsku estetiku, kao sjeme svakog estetskog iskustva *nāṭye*. *Rasa* nije samo osjećaj koji u nama budi gledanje dobre predstave, već je ona naše sudjelovanje kroz empatiju doživljenog osjećaja u estetskom činu. Doživljaj takvog iskustva i za Abhinavaguptu je u pobijanju svijesti o sebi i kreiranje zasebnog i cjelokupnog doživljaja:

“Estetsko iskustvo *rase* je svijest bez ikakve individualne zapreke. To je blažena kontemplacija neosobnih emocija. Senzibilan gledatelj empatski reagira na uprizorenu

³⁸ „beauty is human life and health palpitating through the perceived body, and thanks to an interior sympathy (innere- unutarnja, Sympathie sym- zajedno, pathos- osjećaj) we perform a transposition (Versetzung) of ourself into the figure we are contemplating.“. (Pinotti, 2010:93). Preveo autor.

situaciju, ali ne osobno. Rezultat toga je iskustvo koje je različito od svega u svakodnevnom životu.“³⁹ (Haberman, 1998:xl)

Po istaknutim premisama, ekspresivnosti i empatije, zaključujem da je stvaranje *rase* zapravo pravilno doziranje elemenata koji sudjeluju u dramskom činu. Savršeno i jedinstveno poklapanje koje nadilazi svakodnevno postojanje. Ono je za estetski objekt razlog egzistencije, a za estetski subjekt nadilaženje samosvijesti i sudjelovanje u kreaciji koje nadilazi uobičajenu ljudsko bivanje. To nadilaženje ljudske egzistencije je potvrda zasebnog postojanja koje pojedinca čini katalizatorom i dijelom nečega većeg što je stvoreno kao *quasi-subjekt*. Također, takvo nadilaženje samosvijesti je procesualno. Ono nije samo trenutak postojanja za subjekta stranog objekta već je gradacija elemenata u trajanju predstave. Upravo zaživljavanje u povezivanju sa predloženom ekspresivnošću estetskog objekta.

Pitanje koje postavlja, i *rasa* teorija i fenomenološka estetika, kao relevantno je i o predispozicijama po kojima je subjekt kvalificiran za doživljaj takvog iskustva, a što mora biti u ovome radu obrađeno sada kada smo pokazali način na koji objekt postaje ekspresivan kroz reprezentaciju *bhava*. Kultiviran ili prosvjećen pojedinac (*rasika*) biti će omogućen za doživljavanje estetskog iskustva u dramskom činu, ali ne egoistično. Geiger (kako to iznosi Diaconu, 2010) kada piše o fenomenološkom elementu užitka u umjetnosti ostavlja prostora za, kako ih naziva, dvije zablude ili perverzije estetskog iskustva (engl. *dilettantism*). 1) Pomućena osoba; ona što promašuje estetski objekt jer se fokusira samo na sadržaj i formu⁴⁰. 2) Unutarnja koncentracija; užitek što proizlazi iz uživanja u usmjerenosti na vlastiti doživljaj, a ne na estetski objekt⁴¹. Doživljaj umjetnosti na takav način i izvan fenomenološkog okvira dovodi u zabludu o umjetnosti kao projekciji unutarnjih stanja pojedinca ili naprosto pridavanje simboličke vrijednosti i prenaplašenosti forme estetskog objekta. Time nastaje prezentiranje umjetnosti kao prenositelja poante ili samo kao uzrok površnog hedonizma. Abhinava također prepoznaje

³⁹“the aesthetic experience of *rasa* is consciousness without any of the obstacles of individuality. It is a tranquil contemplation of impersonal emotions. The sensitive viewer responds sympathetically to a depicted situation, but not personally. The result of this is an experience which is unlike anything in ordinary life.” (Haberman, 1998:xl). Preveo autor.

⁴⁰ Uncultivated person; miss aesthetic object for they focus only on the content. (Diaconu, 2010:100) Preveo autor.

⁴¹ Innenkonzentration; not enjoying aesthetic object but enjoying their own feelings.(Diaconu, 2010:100) Preveo autor.

zapreke u doživljaju drame (Higgins, 2009:493). Identično ih dijeli na zablude proizašle iz nedovoljno ekspresivnog estetskog objekta, loše izvedene predstave koja onemogućuje subjektu zaživljavanje s namjerom prezentirane glume, ali i zablude subjekta ili nemogućnost gledateljeve empatije vezane za estetski čin. Pokazuje ih sedam:

“Prva, pojedinac bi mogao doživjeti predstavu neuvjerljivom i tako iskusiti nemogućnost iskrenog doživljaja predstave. Druga, pojedinac bi se mogao poistovjetiti sa dramom na način koji je suviše osoban i na tako biti podsjećan na osobne probleme. Treća, pojedinac bi mogao biti previše svjestan vlastitih osjećaja da bi nadišao egoizam. Četvrta, pojedinac bi mogao biti sputan zaprekama u osjetilnom organu koji je potreban za iskustvo drame. Peta, predstava bi mogla biti nedovoljno jasno prikazana kako bi jasno prikazala emociju. Šesta, predstava bi mogla biti nedovoljno koherentna što bi onemogućilo stvaranje dominantnog stanja. Sedma, pojedinac bi mogao biti zbunjen određenim prikazom emotivne ekspresije što bi ga dovelo u sumnju o kojoj se emociji točno radi.”⁴²(Higgins, 2009:493)

Estetski objekt i spoznajni subjekt i njihov odnos za fenomenološko istraživanje sama su pretpostavka za izbjegavanje tih zabluda, koje su zapravo zablude prirodnog stava, a koji su prema prikazanom prepoznati i u indijskoj estetici od Abhinavagupte.

Kako bi *rasa* teorija bila fenomenološka estetika prvo je bilo nužno pokazati kako iz prvotnog fenomenološkog izvora i Husserlovih pisanja proizlazi kasnija i potentna mogućnost fenomenološke estetike čiji rječnik stvara Mikel Dufrenne (1973.). Osnova za takvu jednadžbu počiva na latentno estetskom Husserlovom promišljanju svijesti slike što pojašnjava iskustvo estetskog objekta kao drugačiju intencionalnost realnom objektu. Ta potentna forma za stvaranje procesualne iskustvene veze je kroz afektivnost prikazana ekspresivnost u svim elementima koje

⁴² „First, one might find the play unconvincing, and thus be unable to take the emotions portrayed seriously. Second, one might relate to the drama in a manner that is too self-interested, and find oneself reminded of one’s personal problems. Third, one might be too absorbed in one’s own feelings to move beyond an egotistical outlook. Fourth, one may be obstructed by an incapacity in a sense organ that is needed in order to experience the drama. Fifth, the play might not be clear enough to convey emotion effectively. Sixth, the play may be too diffused to convey a dominant mental state. Seventh, one might be confused by certain particular expressions and be in doubt as to what emotional content they are intended to convey.” (Higgins, 2009:493). Preveo autor.

smo prethodno nazvali *eide* u *rasa* teoriji, a koja služi postepenoj gradaciji i kulminaciji do osjećaja *rase* kao subjektu transcedentalnog *quasi*-subjekta.

4. Tjelesnost estetskog doživljaja i rasa teorija

Tjelesnost ili utjelovljenje je upravo ona univerzalna karakteristika emocija koja omogućava subjektovo sudjelovanje u estetskom činu. Kao što je to prije bilo raspravljeno (Poglavlje 3.2., str. 26-30), tjelesnost je upravo kanal kroz koji se odvija empatija estetskog subjekta. Pravilno razvijena osjetilnost i umjesna upotreba senzornih organa usko je vezana sa doživljajem osobnog tijela. Prepoznavanje i osjećanje emocija uvjetuju posjedovanje tijela. Kako je istaknuto u prethodnom poglavlju (Poglavlje 3.2. str. 26-30), način veze subjekta sa estetskim iskustvom je transcendentnom redukcijom stvaranje *quasi*-subjekta. Daljnje dokazivanje će pojasniti kako je tjelesnost prva postavka subjekta u povezivanju sa transcendentnim. Tako će upravo preko utjelovljenja biti prikazan mogući preduvjet za estetsko iskustvo. Potom slijedi pojašnjenje eidetskom redukcijom zadobivenih elemenata u glumi kao učenje određene forme koja emitira mogućnost poistovjećenja za empatski ulaz u estetski čin.

4.1. Estetsko iskustvo kao gustatorni doživljaj u indijskoj estetici

U Dickensonovoj Božićnoj priči Ebenezer Scrooge obraćajući se duhu preminulog prijatelja Jacoba Marleya uzvikuje:

„Mogao bih biti neprobavljena govedina, mrlja senfa, mrvica sira, fragment nepečenog krumpira. Potičeš više iz sosa nego li iz groba, štogod da jesi!“ (Dickens, 1915:24)⁴³

Naime, Charles Dickens za objašnjenje vanjske i (van)razumske pojave koristi se prethodno oformljenim unutarnjim stanjima pojedinca koja su izazvana izvanrednim okolnostima vezanima za prehrambene efekte na ljudski organizam. Te okolnosti su iskustvo koje omogućuje daljnja iskustva. E sad, sasvim slučajno prikazi nedjeljivosti parcijalnih fenomena opisani su na identičan, a kulinarski način i u *Nāṭya Śāstri*. Dickens, dovrtljivo ne odvaja subjektivno i

⁴³ “You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of underdone potato. There's more of gravy than of grave about you, whatever you are!” (Dickens, 1915:24). Preveo autor.

objektivno, već otkriva realnost onoga u što se ne mora vjerovati pred samim očima „štogod da jesi“, a nešto je. Nešto što svoje postojanje ne dobiva iz naprosto transcendentnosti već je i unaprijed spojeno sa subjektom spoznaje. I to na način spoja biološkog, duhovnog i materijalnog. Spoj subjekta i objekta u događaju. Odnosno, neprobavljena govedina može biti avet, jednako koliko i utjecaj želudca može uvjetovati nastajanje aveti od koje se okreće želudac.⁴⁴

Organ spoznaje, onaj koji, makar varljivo, ali svejednako postojeći donosi percepciju vanjske pojave ovdje je želudac. Drukčije rečeno, stanja želudca koji utječu na druge senzorne organe. To da je želudac „organ“ spoznaje i da se definira u procesu ne zvuči intuitivno. No, i ostali organi u tijelu nužno su vezani za funkciju koju obavljaju. To da se pojavljuje pod tim nazivom samo po sebi je simbolično jer ga ne čini apstraktnim već stvarnim, fizičkim i tako stvara mogućnost organizma da se organizira. Slažemo osjet vlastitog tijela na isti način na koji slažemo organizam i na koji organiziramo vanjski svijet. Početak svijeta je u osobnome tijelu. Spoznavanje vlastite smještenosti u svijetu počinje sa samo-sebe-osjetom vlastitoga tijela. Osjetiti „Sebe“ pod rukom nije puko dodirivanje mesa, ono je sam dokaz života. Kako Marion primjećuje dodir je „*Geste saturé de sens*“, gesta zasićena značenjima „pretvara pasivno tijelo u živo meso.“⁴⁵

Kada je avet gastronomske prirode tada se pokazuje nevoljan dio ljudske kreativnosti koji prodi na površinu kao reakcija na okolinu koju konzumiramo, kroz sve one načine na koje pristupamo predložnom fenomenu. Komplex *bhāva*, pokreta i gesta tada se prezentiraju i kao gastroenterološka stanja. Zasebnom fenomenu „štogod da bio“ traži se pojavnost u manifestnim stanjima. Umjetnost tako ne oponaša i ne reproducira svijet. Ona jest na isti način kao svijet kroz poistovjećenje sa svijetom. Sazdani smo od istoga svijeta koji doživljavamo, a naši prethodni doživljaji su preduvjet za svako daljnje iskustvo.

⁴⁴ Da želudac ima vrlo razgranat živčani sustav poznato je već i od prije, živčani završetci entričkog sistema podsjećaju na one mozga. Kao što je vidljivo i u pisanoj korespondenciji Schehnera i Blakeslee (Schehner, 1996., Performance Theory).

⁴⁵ „For Marion touching people is overloaded with meaning (*geste saturé de sens*): namely, it transforms the passive body (corps) into living flesh (chair)“ (Diaconu, 2010:317)

4.2. Tijelo i estetsko bivanje-u-svijetu

Indijska filozofija prepoznaje mogućnost subjektivnog poistovjećivanja sa okolinom, živom ili neživom kroz „intenzivnu povezanost, ljubav ili empatiju.“⁴⁶ (Bhattacharyya, 1992:53) Da bi svako poistovjećivanje bilo razumljivo trebalo bi pokazati da za indijsku filozofsku misao povezanosti sa okolinom se uspostavlja na identičan način na koji se stvara veza sa tijelom: „izraz 'moje tijelo' implicira razliku između mene kao vlasnika i kao tijela što je posjedovano, pa ipak nisam sigurno svjestan te razlike.“⁴⁷ (Bhattacharyya, 1992:54). Identifikacija sebe događa se kroz vlastito tijelo, tako da je odnos sebe i osobnog tijela prije svega intencionalan. Ta intencionalnost je ekspresivna na način da povezuje i nadilazi, ne dokidajući transcendentalan jaz um/tijelo. Ovdje želim pokazati način na koji je „ja“ konstruiran kao Dufrennov *quasi-subjekt*. Doživljaj *ruse* tako je i doživljaj sebe-sudjelovanja u tom kompleksnom odnosu, sebe ispunjavajući. Kako Pedersen zaključuje:

„Dufrenne predlaže da se estetski objekt može opisati kao *quasi-subjekt* koji izražava svijet dok je estetska percepcija kulminacija percepcije u osjećaju, što je razumijevanje izraženog svijeta estetskog objekta na način uronjenosti (*being-in-depth*)“⁴⁸(Pedersen, 2012:15)

Pa tako, spoznaja te istine o povezanosti nije spoznaja o tijelu koje je zatvor nego upravo naš bitak u svijetu i na identičan, ali ne i podređen način u svijetu dramske izvedbe. Tjelesni osjećaj koji je sam preduvjet svakog daljnjeg iskustva svijeta estetskog objekta, ali ne kao svakodnevni Ja već kao Ja u umjetničkom djelu. Mogućnost te veze je u doživljaju, u življenom iskustvu:

⁴⁶ „intense attachment, love or empathy“ (Bhattacharyya,1992:53). Preveo autor.

⁴⁷ „The expression 'my body' implies a distinction between myself as the owner and the body owned, yet I am not clearly aware of this distinction“ (Bhattacharyya, 1992:54). Preveo autor.

⁴⁸ „Dufrenne proposes that aesthetic object may be described as a quasi-subject that expresses a world, while that aesthetic perception is the culmination of perception in feeling, which is the reading of the expressed world of the aesthetic object by means of being-in-depth.“ (Pedersen, 2012:15.). Preveo autor.

„dovoljno nam je što smo pokazali da je estetski objekt i sam kao subjektivnost, izvor posebnog svijeta što se ne može svesti na objektivni svijet.“⁴⁹(Dufrenne, 1973:197)

Dramski doživljaj nije obistinjenje subjekta ili objekta već združen doživljaj estetskog iskustva. Predmet osjećaja, za Dufrennea kroz navedeno, ne predstavlja naprosto postojanje predmeta već bivanje samim tvorcem osjećaja na način bivanja-u-dubini (engl *being-in-depth*) predmeta iskustva. Naravno, drama, kazalište i glumačka izvedba ne mogu izbjeći i svoj svjetovni ili aktivistički karakter. No, gledati na predstavu samo kao na zbir simboličkih označitelja ne pogađa smisao estetskog doživljaja. Fenomenologija stoga prepoznaje mogućnost kulturne raznolikosti, ali nije vezana samo za određenu izvedbu viđenu u plastičnom spacijalno-temporalnom okviru. Fenomenološka estetika nastoji obuhvatiti bezvremensko u umjetnosti, ono što daje vrijednost estetskom doživljaju u svakom trenutku sudjelovanja u umjetnosti, tj. naš uvijek novi način doživljaja umjetničkog djela. Osjećaj umjetničkog djela stvara umjetničko iskustvo.

Umjetnik tako, za *rasa* teoriju baš kao i za fenomenološku estetiku, nije tvorac umjetnosti na način da preuzima simboličke značajke i oblike osjećaja, amplificira ih i ističe te kao takve vraća kroz izvedbu nazad kulturom određenom pojedincu koji kroz emanaciju stvorenog umjetničkog djela doživljava uzvišen osjećaj. Prije, umjetnička izvedba nudi ulaz kroz koji pojedinac sudjelujući rafinira svoju vezu sa svijetom umjetničke i dramske izvedbe kroz osjetilno i umsko, upravo psihofizičko razumijevanje predočene forme predstave. U trajanju predstave kroz manifestirane emocije konačan oblik je uvijek nadolazeći kao i jelo što se kroz proces spremanja bliži točki savršenstva.

Ulaz (engl. *access*) pojam koji koristi J. L. Nancy (Nancy, 2000) da bi ukazao na način ljudskog bivanja u svijetu, odnosno apriorne situiranosti koja nadilazi same umske okvire, a povezuje subjekta sa Drugošću koja mu je prezentirana kao svijet u kojemu apriorno postoji. Tako je ljudsko zaživljavanje dramske izvedbe nužno povezano sa unaprijed postojećom tjelesnošću i to kroz osjećaj svijeta na osnovi prepoznavanja i empatske povezanosti sa fenomenima koji su mu izvanjski:

⁴⁹ „it suffices for us to have shown that aesthetic object is like subjectivity itself, the source of a peculiar world that cannot be reduced to the objective world.“ (Dufrenne,1973:197). Preveo autor.

„Drugost“ se odnosi na činjenicu da nam svaka singularnost nudi drugi *ulaz* u svijet...u singularnosti koju predstavlja, svako rođeno dijete unaprijed određuje takav *ulaz* koje je on „za sebe“ i kojim će određivati sebe „unutar sebe“, kao što će se jednoga dana sakriti ispod konačne ekspresije i mrtvoga lica. Zato i promatramo ta lica sa tolikom znatiželjom, u potrazi za sličnošću, da bismo vidjeli kome dijete nalikuje i nalikuje li smrt samoj sebi. Ono što zapravo tražimo, baš kao i u fotografijama nije slika, već upravo *ulaz*“ (Nancy, 2000:14.)⁵⁰

Ono što se postiže glumom je izazivanje osjećaja koje sam glumac kao ukazatelj na te emocije može, a i ne mora osjećati. Teatralnost, odnosno preglumljena teatralnost na primjeru *Kathakali* kazališta, ne postoji da bi karikirala, ona je opisna, tako vidljiva, tako zapisana. „Ekspresivnost se smatra samom srži stvaranja slika.“⁵¹(Chari, 1993:15) Glumac kao da na trenutak postaje slika-ulaz. Postaje izvor za umjetničko djelo i izvan same predstave. Svojom ekspresivnošću stvara, da se poslužimo Husserlovim terminima, „fizičku sliku“ (engl. physical-image, Brough, 2010:151) koja intencionalnošću stvara „sliku-objekt“ koja onda postaje *sens datum* koji subjekt spoznaje kao umjetnost. Glumac utjelovljuje umjetnost, a kroz njegovo utjelovljenje na način slike-objekta ostvaruje se empatska veza u osjećaju gledatelja kao umjetnički amplificiran osjećaj cjelokupne dramske izvedbe.

Način i mogućnost povezanosti sa estetskim objektom kroz tjelesnost zaokružiti ću u sljedećem poglavlju, pokazujući kako estetski subjekt izrasta iz estetskog doživljaja i njemu transcendentalnog svijeta glumačke izvedbe.

4.3. Transcendentalno tijelo u estetskom iskustvu i afektivni a priori

Objasnimo sada, detaljnije, kako je ovakvo viđenje estetike fenomenološko i relevantno za indijsku teoriju *rase*. U prethodnim sam poglavljima pokazao koje su to stavke koje sudjeluju

⁵⁰ „Strangeness“ refers to the fact that each singularity is another access to the world...In the singularity that he exposes, each child that is born has already concealed the access that he is „for himself“ and in which he will conceal himself „within himself“, just as he will one day hide under the final expression of a dead face. This is why we scrutinize these faces with such curiosity, in search of identification, looking to see whom the child looks like, and to see if death looks like itself. What we are looking for there, like in the photographs, is not an image, it is an access.“ (Nancy, 2000:14). Preveo autor.

⁵¹ „Expressiveness is considered to be the very essence of image making.“ (Chari, 1993:15). Preveo autor.

u estetskom doživljaju, a sada će te stavke biti oblikovane kako bi rasprava obuhvatila svoj konačan oblik tripartitne strukture koju sam predložio na Slici 1 (Poglavlje 2.2, str. 16) kao metodološki okvir za dokazivanje teze da je *rasa* teorija fenomenološka estetika.

Husserl ističe da u svakom pretpostavljenom razumijevanju svijeta postoje dvije krajnosti, naziva ih *noesis* i *noema* (Zahavi, 2011:57-58). *Noema* je objekt na način na koji se on pojavljuje u svojoj transcendenciji kao percipiran od subjekta. *Noema* za probleme estetike postaje slika-objekt (engl. image-object), način pojavnosti koje se prikazuje kao ulaz (engl. *access*). *Noesis* je onaj „ja“ pol u kojemu je sadržan naš doživljaj objekta kao *noeme*. Ti pojmovi združeni su u kasnijim filozofskim, fenomenološkim naporima kao što su: objekt što je u-sebi za-nas (engl. in-itself for-us) za Merleau-Pontya (1990), kao bitak Tubitka (Dasein) za Heideggera (1985), kroz fokus na djelovanje, pokret (Merleau-Ponty, 1972) ili kao *affective apriori* (Dufrenne, 1973). Na taj način pokazali smo da *noema* ne treba biti shvaćena kao psihološka karakteristika jer se ona ne vezuje samo na gledateljeva unutarnja stanja kako bi kreirala doživljenu vanjsku pojavu. Iskusiti nama transcendentalno tijelo odnosno *quasi*-subjektivnost tako je također gesta prezasićena značenjem koja pretvara svijet kao pasivan objekt u živo okruženje. Dalje, trebalo bi u raspravu uvesti još jedan pojam od važnosti za fenomenološku estetiku.

Afektivni a priori (engl. *affective apriori*) je pojam koji je u povijesti fenomenologije nekako u drugome planu za mnoge fenomenologe (Sweeney, 1972), a koji će meni biti nužan ukoliko želim obuhvatiti potpunost fenomenološkog istraživanja estetskog doživljaja. Za Dufrennea taj pojam predstavlja posebnost odnosa između gledatelja, promatranog objekta i objekta svijeta. „Afektivno apriorno iskazuje specifičnu vezu između onoga što uživa u estetskom objektu i njegovu svijetu.“⁵² (Casey, 2010:82). Tako je afektivno apriorno ulaz kroz koji promatrač i promatramo bivaju otkriveni u spomenutoj empirijskoj ekspresivnosti kao jedinstveni estetski doživljaj: „ekspresija je ono što otkriva afektivnu kvalitetu kao potpunu i nepomućenu.“⁵³ (Casey, 2010:82).

Ekspresija koja otkriva afektivno apriorno u indijskoj je drami pokazana na načine obuhvaćanja i učenja gesta koje potom za učinak imaju proizazvati vezu subjekta sa smislom prikazanog u dramskoj izvedbi. Učenje koje obuhvaća elemente glumljene geste pojašnjena je stihom:

⁵² „Affective a priori indicates a profound kinship between the appreciator of an aesthetic object and its world“ (Casey, 2010:82). Preveo autor.

⁵³ „expression is that which reveals affective quality as total and undifferentiated“ (Casey, 2010:82). Preveo autor.

„Gdje vodi ruka, pogled slijedi; gdje pogled ide, misao prati, a gdje misao ide, osjećaj slijedi, a tamo gdje će osjećaj, naći će se *rasa*.“⁵⁴ (Nandikeshwara prema Barbi, 2006:150)

U treningu za *kathakali* ili *kutiyattam* kazalište učenici su dužni pratiti pokazivanja gurua. Prvotno im on prstom pokazuje kamo pogled mora voditi, a usmjeravanje pogleda na kretanju rukom zapravo je usmjeravanje misli na gestu, a formacija geste u pojavnost emocije. Fizičko opredmećenje misli. „Maska postaje lice i lice maska. Ono o čemu se radi tu nije psihologija osjećaja već anatomija oblika.“ (Barba i Savarese, 2006:134).⁵⁵ Facijalna ekspresija, poza ili gestikulacija nisu onda prikaz psihičkih stanja pojedinaca, oni su fizički pokazatelj tijela koje „naseljava“ glumac. Kada misao obuhvaća pokret tada ga pokazuje kao emociju, a gdje gesta pokazuje emociju tamo se u gledatelja pojavljuje osjećaj ili *rasa*. Ova Nandikeshwarina misao tako ima svoje pragmatično i poučno pojašnjenje. Kao vodič je za buduće glumce koji će svojom glumom stvarat vezu s publikom i u njima buditi mogućnost za osjećaj estetskog užitka zaživljavanjem sa estetskim subjektom (*quasi-subjektom*).

Ovaj citat nije samo poetičan već i ističe lako shvatljivu ovisnosti elemenata u postizanju *rase*. Kao njihalo, tamo gdje je učenik pratio učiteljevu ruku u jednom kraku kretanja klatna na drugom kraju njihala učenik stvara osjećaj. Učeno koje je radnjama uneseno u tijelo sada se iz tog tijela čita iz pokreta, korištenjem mnemotehnika tekst se pamti udovima, tijelom, licem, očima, grimasama, tekućinama... kao što bi se na primjeru balineškog kazališta u Schechnerovoj *The Performance Theory* moglo zaključiti da: trening ulazi u tijelo (Schechner, 1988). Gdje

⁵⁴ „Everywhere the hand goes, the eyes follow; and where the eyes look, thought follows, and where thought goes feeling follows, and where feeling goes, one finds *rasa*.“ Preveo autor.

(Ovaj stih 36 učinjen je besmrtnim u Coomaswamyijevom prijevodu, „The Mirror of Gesture“: For wherever the hand moves, there the glances follow; where the glances go, the mind follows; where the mind goes, the mood follows; where the mood goes, there is the flavour (1977, 17). Manomohan Ghosh nudi sličan prijevod: Where the hand goes eyes also should go there. Whither the mind goes Psychological State (*bhāva*) should turn thither; and where there is the Psychological State, there the Sentiment (*rasa*) arises (Ghosh 1975: 42)

Yato hasta tato drishtir;

yato drishtitasto manah,

yato mana tato bhavo,

yato bhavastato rasah (śloka 36)

⁵⁵ „The mask becomes a face and the face a mask it is not psychology of feelings but the anatomy of forms which is being delt with here.“ Preveo autor.

glumac u drami pred gledateljem utjelovi *bhāvu* tamo se pojavljuje *rasa* u za takav osjećaj sposobnog sudionika svijeta estetskog objekta. Tako, premda ontološki drugačiji zajedno sudjeluju u jedinstvu performansa baš kao što za Nancya kroz mnoštvenost ulaza sami začinjemo jedinstvenost svijeta. Način na koji to činimo je djelovanjem, poistovjećenjem osjećaja. Okom što slijedi ruku, gestom koja nas potvrđuje kao postojeće čimbenike svijeta koji naseljavamo. Tako da će i Merleau-Ponty tvrditi: „[...] istinito je da je pogled vezan za pokret. Vidimo samo ono u što gledamo.“⁵⁶ (Merleau-Ponty, 1972:58). Kretanje, stvaranje pokreta dio je spoznaje koja nije samo vezana za neki *transcendentni ratio* već je sadržana i u tjelesnom pokretu, a kao takva čini nas i „naše“ tijelo dijelom tog samog spoznajnog procesa koji na taj način biva jednako fizički i materijalan koliko i misaon i onostran. Na taj način fenomenolog će pronaći cjelovitost u tradicionalno razdvojenoj *res cogito* i *resextena* (Descartes, 1993).

„Uronjen u vidljivo njegovim tijelom, i sam vidljiv, vidjelac ne prisvaja ono što vidi; samo mu se približava gledanjem, otvara sam sebe prema svijetu.“⁵⁷ (Merleau-Ponty, 1972:58)

Kako sam već spomenuo, učenje pokreta u glumi je drugačije od izvršavanja svakodnevnih radnji (Barba i Savarese, 2006.). Ukoliko bismo htjeli odglumiti ili pantomimom pokazati guranje nekog teškog predmeta tada je sam pokret, glumljen pokret, potpuna suprotnost realnoj radnji. Kada glumac gura nevidljivu kutiju, tada učenim pokretima na ruke stavlja protusilu izazvanu nevidljivim predmetom. Gurajući kutiju, glumac upravo odguruje sebe. Ukoliko glumac svakidašnjim pokretom nastoji prikazati radnju, veza se lomi i na površinu probija nerazumijevanje. Ukoliko zamislimo te pokrete nevezane ili izvan konteksta tada se čine potpuno nerazumljivi čak i nakaradni. Ono što je očito jest da gluma ne oponaša svakodnevni život, ona ga upisuje, zapravo stvara. Čini realnost vidljivom. Radnje potrebne da se može reći „posjedovanje znanje glume“ su nebrojeno mnogo mikropokreta koji oblikuju tijelo sposobnim

⁵⁶ „Conversely, it is just as true that vision is attached to movement. We see only what we look at.“ (Merleau-Ponty, 1972:58). Prijevod autora.

⁵⁷ „Immersed in the visible by his body, itself visible, the see-er does not appropriate what he sees; he merely approaches it by looking, he open himself to the world.“ (Merleau-Ponty, 1972:58)

za stvaranje smisla. Odakle taj neprohodan jaz koji dijeli glumu od onoga na što upućuje? Taj je jaz iskaz intencionalnog karaktera glume, a ne odvojenost fizičkog tijela od duše na koju misao bi upućivalo filozofska tradicija zapada potaknuta Descartesovim skepticizmom (Descartes, 1993).

Ono što smo prikazali kod Nancya i Merleau-Pontya zvuči gotovo identično primjeru iz komentara „Nitko ne doživljava osnovnu emociju čisto i nepomućeno, već prije povezanu sa drugim kratkotrajnim osjećajima „prijelaznim emocijama“⁵⁸ (Pollock, 2016:7). Prema *Nāṭya Śāstri* četrdeset i devet je ukupnih emocija iz kojih izrasta osam *rasa*⁵⁹ i upravo bez kolaža tih emocija *rasa* ni ne može biti zaživljena.

Stoga, nikada ne nailazimo na takvo bivanje, kao na primjer kod *rati* ili *bhāve* ljubavi, već ga jedino nalazimo u određenom stanju „glumeći slatko i dostojanstveno“ prezentirajući sam osjećaj *rati* ili ljubav „dizanjem obrva, pogledima sa strane, gracioznim pokretima“ (*Nāṭya Śāstra*) ili drugim prirodnim, a nevoljnim gestama⁶⁰. Nikada ne nalazimo *bhāvu* kao izdvojenu iz našega doživljaja.

U ovom poglavlju pokazao sam kako je transcendentalna tjelesnost kao afektivno apriorno fenomenološki aspekt *rasa* teorije. *Afektivno apriorno* je kroz empatiju spoj gledateljeva doživljaja sa manifestacijom *bhāve* u gesti, riječi i temperamentu. *Afektivno apriorno* je mogućnost postojanja transcendentalne tjelesnosti kao *quasi*-subjekta ili *rase* u drami.

⁵⁸ „No one experience a basic emotion pure and unmixed, but rather conjoined with other feelings of more ephemeral nature the „Transitory emotions“ (Pollock, 2016:7). Preveo autor.

⁵⁹ NS 7.6.

⁶⁰ Nevoljnim u smislu da ne zahtijevaju pred-rasudu i prethodno promišljanje.

5. Rafinirana ili amplificirana afektivnost u *rasa* teoriji

Više puta sam spomenuo da na *rasu* gledam kao na amplificiran osjećaj proizašao iz cjelokupnosti predstave. Ono što pod time mislim u uskoj je vezi sa prethodnim cjelinama koji raspravljaju tjelesnost i osjetilnost kao poveznicu između *rasa* teorije i estetike, estetskog subjekta i estetskog objekta. Amplificiran osjećaj odnosi se na istaknuti fenomen dramske izvedbe, kao njegova meta i konačni efekt. Smatram ga amplificiranim ne samo zato što je ukupnost svih faktora koji sudjeluju u njegovu pojavljivanju već i zbog toga što ga se ističe i zato što se na njega stavlja naglasak za konačnu zaokruženost dramske predstave. Takav osjećaj nije vezan za jedan trenutak predstave već je kumulativan u trajanju predstave i kulminira u predstavi kao cjelini.

Bhāve odnosno spoj *bhāva* u 49 elementa mogućih kombinacija, kao jedinstvo određenih oblika kroz involviranost sudionika u predstavi kulminiraju kao *rasa*. One su naučeni pokreti koji znače emociju i ističu se kao tjelesna pojavnost, ili ekspresivnost, i iz ekspresivnosti se iščitavaju kroz unutarnju simpatiju u osjećaju. Ono što se tako događa je zaboravljanje i gubljenje samosvijesti o vlastitom i izdvojenom postojanju, a ukazuje supostojanje u estetskom osjećaju. Što pod time mislim je upućivanje na inače zaboravljeno, a zaboravljeno na način određenih svakodnevnih senzo-motornih ili psihofizičkih radnji, kao što su na primjer hodanje za koje ne moramo razmišljati da bi činili, sportski naučeni pokreti i kretnje ili glumačka izvedba, ukratko sve ono što apriorno znamo raditi, a na što se stavlja naglasak u izazivanju osjećaja sudjelovanja u estetskom iskustvu.

Ono što se zapravo događa je da trenuci ljudske uronjenosti u neku tjelesnu aktivnost nadilaze znanje ili mogućnost objašnjenja, štoviše uronjenost previđa upravo tu svakodnevnost naučenih pokreta kako oni postaju 'prirodni' za onoga koji ih čini i kao takvi bivaju razumljivi u osjećaju subjekta. I upravo na takav naučen način prezentacije u glumi kroz/u glumčevo tijelo oni uprežu fokusiranost na osjećaj koji je zaokruženost dramske izvedbe.

Rasa je amplificiran osjećaj jer u nesvakodnevnoj radnji ističe povezanost sudionika predstave sa vlastitim tijelom i emocijama u radnjama koje su opredmećen osjećaj '*kao suze što su tuga*', kako glumca i gledatelja, tako i gledatelja sa samim sobom i glumca sa vlastitom tjelesnošću, a da zapravo stvaraju mogućnost gubljenja svijesti o njima u svrhu postojanja estetskog subjekta.

Tako sveobuhvatan fenomen biva *rasa*. *Bhāve* su svjesno proizazvane iz znanja o uobičajenoj predmetnosti, pojavnosti i značenju koje one imaju u svakodnevnom ljudskom životu, a rezultat njihove reprodukcije je nesvakidašnje iskustvo. Ili kako Abhinava zaokružuje posebnost estetskog užitka u citatu: „Na primarnoj razini nalazi se *sthāyi bhāva*: na razini kulminacije nalazi se *rasa*.“⁶¹(Haberman, 1998:xlvi). Tako se *rasa* „proizvodi“ iz *sthāyi bhāva* kao što se proizvodi šećer iz šećerne trske (Haberman, 1998:xlvi). Odnosno, baš kako se u procesu rafiniranja svakidašnje sirovine pročišćuju i oplemenjuju za daljnju upotrebu. To pročišćenje je upravo srž dramske izvedbe.

Zato se u dobroj glumi upravo ističe ljudska osjetilnost odrješenja svakodnevnih stanja koja su svejednako nužna za takvo iskustvo. „Tijelo se otkriva kao ono samo u činu otkrivanja onoga što mu je Drugo.“⁶² (Leder, 1990:22), ali ne u isključivanju Drugoga već u njegovoj vezi sa samim sobom, empatijom kao identifikacijom sa postojećom strukturom emocija. Abhinava pokazuje da je za postizanje *rase* potreban i odmak od involviranosti u tehničku, a svakidašnju kreaciju emocija. Stoga zaključuje da je estetsko iskustvo iskustvo za gledatelja:

“On odbija priznati da je estetsko iskustvo moguće iskustvo za glumca, jer glumac je preblizu, previše tehnički uključen da bi Abhinava prihvatio da može iskusiti *rasu*. Umjesto toga, samo je gledatelj dovoljno slobodan da se identificira sa prikazanom situacijom i tako iskusi *rasu*. Abhinavin izraz za tu identifikaciju sa prikazanom situacijom i emocijama je *tan-mayī-bhāvanā*. Za njega estetsko iskustvo ovisi o toj identifikaciji. Na način te generalizacije (*sādhāraṇīkaraṇa*) emocija- to jest, način na koji su vrijeme, prostor i osobna priroda uobičajenih emocija prenesene u umjetnost- Abhinavagupta iznosi posebnost estetskog iskustva. Generalizacija emocija je ono što omogućuje osjećaju da se izdigne iz prikazane situacije.“⁶³(Haberman, 1998:xl)

⁶¹„In the initial stage there is *sthāyibhāva*; in the state of culmination there is *rasa*.“ (Haberman, 1998:xlvi). Preveo autor.

⁶² „the body conceals itself precisely in the act of revealing what is Other.“(Leder, 1990:22). Preveo autor.

⁶³„He refused to grant the aesthetic experience to the actor, for the actor is too close, too technically involved, for Abhinava to permit him to have the experience of *rasa*. Instead, only the spectator is free enough to identify with the depicted situation and thereby experience *rasa*. Abhinava's own term for this identification with the depicted situation and emotions is *tan-mayī-bhāvanā*. For him, aesthetic experience is dependent upon this identification. It is by means of this and the "generalization" (*sādhāraṇīkaraṇa*) of emotions- that is, the way the time, space, and personal nature of ordinary emotions are transcended in art- that account for the unusual nature of aesthetic

Na taj način, ono što je u svakodnevnom iskustvu problem kojega prepoznaje Merleau-Ponty kao *corporeal absence*, odsustvo tijela: „pitanje zašto tijelo, koje je temelj iskustva...teži udaljavanju od direktnog iskustva.“⁶⁴ (Merleau-Ponty prema Lederu, 1990:87) Odsustvo tijela razlog u predstavi nalazi u stvaranju estetskog iskustva koje ima svojstvo amplificiranja osjećaja ljudske osjetilnosti ističući svakodnevnu tjelesnost i tijelo kao temelj radnje i iskustva, ali u nadilaženju svijesti o vlastitoj tjelesnosti. Pažnja sudionika upravo je usmjerena na tijelo u pozi koje je ulaz za (su)osjećanje, a kroz koje tjelesnost gubi svakodnevni karakter.

Rafiniranje osjećaja je proces dolaska do magične transformacije, gotovo alkemijskog spajanja sa iskustvom estetskog događaja. Proces u kojemu se spajaju poput slagalice elementi koji imaju mogućnost sudjelovanja i koji relacijom stvaraju veću sliku isticanjem te posebne veze na način na koji začini u pravilnim omjerima ističu konačni okus. Mogućnost naglašavanja takve veze je i u dugotrajnoj pripremi sastojaka koji će u sasvim određenom trenutku biti upravo savršeni za konzumaciju. Umjetnost je tako zbir svih elemenata koji se analizom pronalaze i glumom uče i reproduciraju u svrhu otvaranja pojedinca prema svijetu emocionalne izvedbe. Tako, *rasa* je upravo „duša“ drame (Gerow, 1977:208), a estetski doživljaj razlog predstave.

experience for Abhinava. Generalization of emotions is what allows emotions to be raised and experienced by means of the depicted scenes.” (Haberman, 1998:xl). Preveo autor.

⁶⁴ „question of why the body, as a ground of experience...tends to recede from direct experience.“ (Merleau-Ponty, 1990:87). Preveo autor.

6. Zaključak

Da je *rasa* teorija fenomenološka estetika pokazano je najprije isticanjem nesvakidašnjeg karaktera intencionalnosti estetskog objekta u odnosu na „realan“ objekt kojeg *rasa* teorija dijeli sa zapadnjačkom fenomenološkom estetikom. Drugi dokaz ustanovio je sličnost u metodološkoj orijentaciji koju dijele Bharatina *rasa* teorija i Husserlova fenomenološka metoda, a na primjeru kategorija koje propisuje *rasa* teorija kao eidetskih redukcija. U konačnici, fenomenološki karakter *rasa* teorije demonstriran je kroz usredotočenost na afektivno utjelovljenje i tjelesnost indijske estetike čime je u uskoj vezi sa Dufrenneovim pristupom estetskom iskustvu gdje je primat dan afektivnoj dimenziji estetskog iskustva kroz pojam afektivnog apriori.

U ovome radu usmjerio sam pažnju na dokaze na kojima bi zasigurno stajala daleko veća rasprava o dodirnim točkama estetike osjećaja i fenomenologije. Usprkos tome, nadam se da sam pokazao kako Bharatina analiza *bhāva* teži pronalaženju kategorija odnosno formi (*eida*) svakodnevnih emocija koje potom reprezentirane u predstavi posjeduju kvalitetu ekspresivnosti. Nadalje, pokazano je kako ta ekspresivnost za učinak ima povezivanje sa gledateljem kroz empatiju te kako je ona dvojni odnos za koji mora postojati i sposobnost subjekta da ju iskusi. Ta sposobnost predočena je u radu kao utjelovljenje kroz prijašnja iskustva svijeta i njihovo isticanje koje u konačnici stvara poseban doživljaj koji je estetsko iskustvo. Empatični pojedinac sudjelovati će u stvaranju konačne zaokruženosti umjetnosti ukoliko je doživljavani objekt ekspresivan. Afektivna ekspresivnost nastaje iz naučenih elemenata (eidetskih redukcija, *vibhave*, *anubhave*) koji imaju svoje značenje za čovjeka i koji su mu poznate kao prirodne. Sudjelovanje u estetskom činu tako je intencionalno jer ne može postojati samo za subjekt ili samo kao objekt već je njihova nerazdruživa veza. Takvo ne samo subjektivno i ne samo objektivno postojanje zapravo je estetski subjekt ili *quasi-subjekt* koji je postojanje dramske izvedbe kao estetski užitek ili *rasa*. Na temelju navedenih podudarnosti možemo *rasa* teoriju smatrati indijskom fenomenološkom estetikom.

Način pokazivanja kazališnih elemenata kroz povećalo fenomenološke redukcije pokazuje nam način na koji razumijemo i gledamo na svakodnevicu. Tako da umjetnost nikada nije samo opis svijeta, već i naša senzibilna povezanost sa onime što doživljavamo kao svoju okolinu, kulturu i vlastitu i posebnu vezu sa svijetom. Alati tog našeg razumijevanja su brojni i raznovrsni, ali isto tako kao intencionalni teže i pokazivanju da se ne nalaze na nekoj drugoj razini postojanja već da

su i sami dio tog istog svijeta. Fenomenološka estetika pokazuje nam da su naši doživljaji umjetničkog djela uvijek povezani sa njihovim materijalnim postojanjem kao predmetom za kojega se vezuju, ali takvi svejedno nikada nisu samo fizička manifestacija već skup elemenata koji su jednako materijalni koliko je i njihovo postojanje za nas nematerijalno i čisto osjetilno. Veza koju s njima ostvarujemo jednako je u njima koliko i u nama, ravnomjerno raspoređena u subjektu i objektu bez kojih kompleks umjetničkog djela ne bi mogao ni postojati. Jednako tako, stvarnost umjetničkog djela se ne vrednuje kao opisivanje realnosti već stvaranje sasvim jasno doživljenog svijeta estetskog objekta u kojemu se obistinjuje potpuno nova i zasebna tvorevina kao kombinacija međudjelovanja ekspresivnosti estetskog objekta i nastalog osjećaja kroz uronjenost ili empatiju estetskog subjekta. Taj nastali svijet amplificiranog osjećaja je potpuno novi entitet, za Dufrennea *quasi-subjekt*, a za indijsku teoriju *rase- rasa*.

Tako, naša tjelesnost nije samo ponor koji nas čini odvojen od stvarnosti i koji proizvodi dihotomiju imanentnog i transcendentnog. Ne, na pokazan način oni povezuju i čine neisključivim ta dva elementa ljudskog bitka. Ljudski doživljaj svijeta tako čini čovjeka samim dijelom doživljenog svijeta. Prepuštanje uzdi jednoj krajnosti, koje je vidljivo u tradiciji 'tehnološki naprednog' Zapada, dovodi do potrebe udaljavanja čovjekova Ja od centra u kojemu je on ukorijenjen. Jer spoznajni objekt nije organ već cjelovitost organizma i nije prenosiv izvan ljudskoga tijela ništa više no što tijelo može postojati bez svojega Ja. Naravno da ne umanjujem nevjerojatne dosege koje čovjek nastavlja nadilaziti uvijek i iznova, samo ukazujem na činjenicu da upravo to što jest čovjek ne teži dekadenciji ili zahtjeva potpunu kontrolu nad fizičkim već teži i uživanju kao što je to u doživljaju dobre predstave.

Literatura

ADHAR MALL, R. *India and Intercultural Aesthetics*. 161-167. . U: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Volume 59. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London, New York. 2010.

ARISTOTEL. *Poetika*. S prijevodom i komentarom izdao Martin Kuzmić. Tisak kr. zemaljske tiskare. Zagreb, 1912.

BARBA, E., SAVARESE, N. *The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology*. Drugo izdanje. S talijanskog na engleski preveo Richard Fowler. Routledge, London i New York, 2006.

BHATTACHARYYA, S. *Phenomenology and Indian Philosophy*. U: Phenomenology and Indian Philosophy. Uredili D.P. Chattopadhyaya, Lester Embree i Jitendranath Mohanty. State University of New York Press. Albany, 1992.

BHARATA MUNI. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics*. Preveo na engleski Manomohan Ghosh. The Royal Asiatic Society of Bengal. Calcutta, 1980.

BROUGH, J. B. *Edmund Husserl (1859–1938)*. 151-153. U: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London, New York. 2010.

CASEY, E. S. *Mikel Dufrenne (1910-1995)*. 81-85. U: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London, New York. 2010.

CHARI, V. K. *Sanskrit criticism*. University of Hawaii Press. Delhi, 1993.

DESCARTES, R. *Metafizičke meditacije*. Sv. 1, Razmišljanja o prvoj filozofiji. S latinskog izvornika preveo Tomislav Ladan. Demetra. Zagreb, 1993.

DIACONU, M. *Enjoyment*. 99-107. U: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London i New York, 2010.

DIACONU, M. *Secondary Senses*. 317.-321. U: Handbook of Phenomenological Aesthetics. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London i New York, 2010.

DICKENS, C. *A Christmas Carol*. Ilustrirao Arthur Rackham. London, 1915.

DUFRENNE, M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Preveo Edward S. Casey. Northwestern University Press. Evanston, 1973.

GEROW, E. *Indian Poetics*. 217-300. U: A History of Indian Literature. Volumen V. Uredio Jan Gonda. Otto Harrassowitz. Wiesbaden, 1997.

GONC MOAČANIN, K. *Izvedbena obilježja klasičnih kazališnih oblika: grčka tragedija-indijska natya- japanski no*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb, 2002.

HABERMAN, D. *The Bhaktirasāmṛtasindhu of Rupa Gosvamin*. Indira Gandhi National Centre for the Arts. New Delhi, 1998.

HEIDEGGER, M. *Bitak i vrijeme*. Preveo s njemačkog Hrvoje Šarinić. Filozofska biblioteka. Naprijed. Zagreb, 1985.

HIGGINS, K. M. *Rasa*. 492-494. U: A Companion to Aesthetics, Second edition. Blackwell companion to philosophy. Uredili Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker i David E. Cooper. Wiley-Blackwell. Singapur, 2009.

HIGGINS, K. M. *An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs*. 43-54. U: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 65, No. 1, Special Issue: Global Theories of the Arts and Aesthetics. Wiley, 2007. <http://www.jstor.org/stable/4622209>

HUSSERL, E. *Ideja fenomenologije : pet predavanja*. Preveli Slobodan Novakov, Vlastimir Đaković. Mala filozofska biblioteka. Beograd, 1975.

HUSSERL, E. *Kartezijanske meditacije. I*. Preveo Franjo Zenko. Biblioteka Izvori i tokovi. Zagreb, 1975.

HUSSERL, E. *Kartezijanske meditacije. II, Prilog fenomenologiji intersubjektivnosti*. Preveo Franjo Zenko. Biblioteka Izvori i tokovi. Zagreb, 1976.

HUSSERL, E. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory*. Preveo John B. Brough. Springer Dordrecht, 2005.

HUSSERL, E. *Križa evropskih znanosti i transcendentalna fenomenologija: uvod u fenomenološku filozofiju*. Preveo Ante Pažanin. Biblioteka Episteme. Zagreb, 1990.

JAMES, W. *Principles of psychology*. Harvard University Press. Cambridge, 1983.

KANT, I. *Kritika čistog uma*. Preveo Nikola M. Popović. Kultura. Beograd, 1958.

KANT, I. *Kritika moći suđenja*. Beogradski izdavačko-grafičko zavod. Beograd, 1991.

LEDER, D. *The Absent Body*. University of Chicago Press. Chicago, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. *Eye and Mind*. U: *Aesthetics*. Uredio Harold Osborne. Oxford University Press. London, 1972.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologija percepcije*. Preveo s francuskog Anđelko Habazin Biblioteka Logos. Sarajevo, 1990.

NANCY, J. L. *The Inoperative Community*. Preveo Peter Connor [et al.]. University of Minnesota Press. London, 2006.

NANCY, J. L. *Being singular plural*. Preveli Robert D. Richardson i Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. California, 2000.

NANDIKESVARA. *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikesvara*. Preveli na engleski Ananda Coomaraswamy i Gopala Kristnayya Duggirala. Oxford University Press. 1917.

PAPPAS, N. *Plato's Aesthetics*. U: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Uredio Edward N. Zalta. 2017. URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/plato-aesthetics/>>

PEDERSEN, G. J. *Art, Empathy, Truth. On the Phenomenology of Aesthetic Experience by Mikel Dufrenne*. Rad pod mentorstvom Bente Larsen i Arnfinn Bó-Rygg. MA Thesis. University of Oslo, 2013.

PINOTTI, A. *Empathy*. 93-99. U: *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London i New York, 2010.

PLATON. *Država; Državnik*. Preveli Veljko Gortan i Martin Kuzmić. Matica hrvatska. Zagreb, 1942.

POLLOCK, S. *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*. Columbia University Press. New York, 2016.

SEPP, H. R. *Methodology*. 215-221. U: *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London i New York, 2010.

SHAKESPEARE, W. *Othello*. Uredio Kenneth Muir. Penguin books. London, 1968.

SWEENEY, R.D. *The Affective Apriori*. 80-97. U: *Analitica Husserliana*. Uredila Anna-Teresa Tymieniecka. Springer. New York, 1972.

SCHECHNER, R. *Performance theory*. Revised and expanded. Routledge Classics, London i New York, 1988.

TORU, T. *Appereance*. 17-23. U: *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Uredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree. Springer. Dordrecht, Heidelberg, London i New York, 2010.

ZAHAVI, D. *Husserlova fenomenologija*. Preveo s engleskog Nebojša Mudri. Biblioteka Meta. AGM, Zagreb, 2011.